



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Elektronische Club Kultur im Wandel“

Verfasserin

Mag.a art Susanna Niedermayr

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 300

Studienrichtung lt. Studienblatt: Politikwissenschaft

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Birgit Sauer

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	6
1. Das Untersuchungsfeld	7
1.1. Die musikalische Sozialisation der ExpertInnen	8
1.1.1. Peter Votava aka Pure	8
1.1.2. Franz Pomassl	9
1.1.3. Susanne Kirchmayr aka Electric Indigo	10
1.1.4. Peter Rantasa	11
1.1.5. Dieter Kovacic aka Dieb 13	11
1.1.6. Christina Nemec aka chra	11
1.1.7. Helge Hinteregger	11
1.1.8. Heinrich Deisl	16
1.1.9. Michaela Schwendtner	17
1.1.10. Elisabeth Zimmermann	18
1.1.11. Konrad Becker	18
1.1.2. Wo an Bestehendes angeknüpft wurde	19
1.2. Die Merkmale der neuen elektronischen Musik und ihrer Kultur	21
1.2.1. Zur spezifischen Verwendung der neuen elektronischen Musikinstrumente	22
1.2.2. Zum Selbstverständnis der MusikerInnen	26
1.2.3. Zur Wahrnehmung elektronischer Musik	30
1.2.4. Zur Erschließung neuer noch unbesetzter Orte	33
1.2.5. Was die Stimmung zusätzlich anheizte	35
2. Was waren die Utopien der frühen elektronischen Club Kultur	36
2.1. Utopie 1. Zurücktreten des KünstlerInnen-Subjekts hinter die Musik	38
2.2. Utopie 2. Demokratisierung der Produktionsmittel	39
2.3. Utopie 3. Der Autor als Produzent	40
2.4. Utopie 4. Elektronische Musik als internationale Sprache	42

2.5.	Utopie 5. Einebnung der Grenzen zwischen Klassen, Ethnien, Geschlecht	44
3.	Was wurde aus den soziomusikalischen Utopien der frühen elektronischen Club Kultur?	44
3.1.	Utopie 1. Zurücktreten des KünstlerInnen-Subjekts hinter die Musik	48
3.2.	Utopie 2. Demokratisierung der Produktionsmittel	49
3.3.	Utopie 3. Der Autor als Konsument, der Autor als Ich-AG	54
3.4.	Utopie 4. Elektronische Musik als internationale Sprache	56
3.5.	Utopie 5. Einebnung der Grenzen zwischen Klassen, Ethnien, Geschlecht	59
3.6.	Zu den veränderten Hörgewohnheiten	62
4.	Der neue Geist des Kapitalismus	62
4.1.	Wie kommt es zu einem neuen Geist des Kapitalismus und wie wirkt er	63
4.2.	Was kennzeichnet den gegenwärtigen Geist des Kapitalismus	68
5.	Die elektronische Club Kultur im Zeichen des dritten Geistes des Kapitalismus	77
5.1.	Utopie 1. Zurücktreten des KünstlerInnen-Subjekts hinter die Musik	77
5.2.	Utopie 2. Demokratisierung der Produktionsmittel	78
5.3.	Utopie 3. Der Autor als Konsument, der Autor als Ich-AG	80
5.4.	Utopie 4. Elektronische Musik als internationale Sprache	81
5.5.	Utopie 5. Einebnung der Grenzen zwischen Klassen, Ethnien, Geschlecht	82
5.6.	Zu den veränderten Hörgewohnheiten	83
	Schlussbemerkung	84
	Literaturliste	88
	Fragebogen des Leitfaden-Interviews	89
	Biographie der Autorin	90
	Abstract Deutsch	92

Einleitung

Dieser Diplomarbeit liegt die Forschungsfrage zu Grunde, was aus den Utopien der frühen elektronischen Club Kultur wurde. Ich selber habe als Anfang Zwanzigjährige in Wien die Entstehung der elektronischen Club Kultur miterlebt. Ich kann mich noch gut an die allgemeine Aufbruchsstimmung damals erinnern. Endlich gab es eine Jugendkultur, die sozusagen in Echtzeit passierte, endlich waren wir keine zu-spät-Geborenen mehr. Die letzten rund dreißig Jahre habe ich die Entwicklung der elektronischen Club Kultur sowohl privat als auch beruflich, als Musikjournalistin und Kuratorin, mitverfolgt. Dabei stellte sich mir immer dringlicher die Frage, wohin diese anfängliche Aufbruchsstimmung verfliegen war; eben was aus den Utopien der frühen elektronischen Club Kultur geworden ist. Auf der Suche nach Antworten habe ich mich entschlossen tatsächlich bei Null anzufangen, – und in Wien zu bleiben.

Auf der Suche nach einschlägiger Lektüre wurde ich nur mäßig fündig. Bei meiner Recherche stieß ich zum einen auf die Forschungsstudie „Vienna Electronica. Die Szene/n der neuen elektronischen Musik in Wien“¹ des Musiksoziologen Michael Huber und zum anderen auf die nicht veröffentlichte Forschungsstudie „VIENNA ELECTRONICA. Wiener elektronische Musik seit 1995“ des Musiktheoretikers Heinrich Deisl, die im Sommer 2009 mit einer Förderung von „MA7 Kultur, Referat Wissenschafts- und Forschungsförderung“ entstand.² Da beide Forschungsstudien einen anderen Interessenschwerpunkt hatten, fasste ich den Entschluss, selber ein Forschungsprojekt durchzuführen. Ich wählte den Weg der qualitativen Sozialforschung.

Ich habe mit elf ExpertInnen Leitfaden-Interviews durchgeführt. Dabei habe ich folgendes Ziel verfolgt: Zum einen sollte das Untersuchungsfeld abgesteckt werden; es sollte umrissen werden, was unter elektronischer Club Kultur zu verstehen ist und aus welchen Musik- und Kunstströmungen sie sich Ende der 1980er Jahre entwickelt hat, um ihren Ursprung nachvollziehbar zu machen. Weiters sollten die Merkmale dieser neuen elektronischen Club Kultur herausgearbeitet werden. Die Analyse dazu

¹ Huber, Michael: „Vienna Electronica - Die Szene/n der neuen elektronischen Musik in Wien, in:

findet sich in Kapitel 1. In einem nächsten Schritt mussten die Utopien, über deren Entwicklung ich mehr zu erfahren hoffte, überhaupt erst konkret gefasst werden. Worauf richteten sich damals in der allgemeinen Aufbruchsstimmung die Hoffnungen? Bei der Interviewanalyse kristallisierten sich, wie in Kapitel 2 dargestellt, fünf Utopien heraus. Diese Schematisierung habe ich in weiterer Folge beibehalten. In Kapitel 3 zeichne ich die heutige Beschaffenheit der elektronischen Club Kultur nach.

Meine Hypothese war, dass die elektronische Club Kultur vom Kapitalismus vereinnahmt wurde. Um meine Hypothese zu überprüfen, habe ich das Buch „Der neue Geist des Kapitalismus“ von Luc Boltanski und Ève Chiapello herangezogen. Zuerst habe ich, wie in Kapitel 4 nachzulesen ist, dargelegt, was unter dem Begriff „Geist des Kapitalismus“ zu verstehen ist, und wie es laut Boltanski und Chiapello zu der Bildung eines neuen Geistes des Kapitalismus kommt. Derzeit befinden wir uns in einer Phase, so die Autorin und der Autor, in der sich der dritte Geist des Kapitalismus manifestiert. In weiterer Folge habe ich die Merkmale aufgelistet, die diesen neuen Geist des Kapitalismus kennzeichnen. In Kapitel 5 habe ich schließlich Parallelen zwischen den fünf Utopien und den Merkmalen des dritten Geistes des Kapitalismus gezogen.

Abschließend sei noch festgehalten, dass alle ExpertInnen, mit denen ich Leitfaden-Interviews durchgeführt habe, bereits seit mehreren Jahrzehnten in unterschiedlichen Positionen in der elektronischen Club Kultur tätig sind. Sie alle sind auch ebenso lange scharfsinnige BeobachterInnen selbiger. Ihre Aussagen betrachte ich daher nicht als singulär, sondern ich verstehe sie als Trends, als allgemein zu sehende Entwicklungen.

1. Das Untersuchungsfeld

In Kapitel 1 wird das Untersuchungsfeld aufgespannt. Hierbei stütze ich mich ausschließlich auf die Analyse der Interviews, die ich mit den elf ExpertInnen

² Heinrich Deisl ist auch einer jener Experten, die ich für diese Diplomarbeit interviewt habe.

geführt habe. Auskunft lieferten zum einen folgende Fragen: Wie bist du auf elektronische Musik aufmerksam geworden und in welchem musikalischen Umfeld warst du damals sozialisiert? Wo und wie knüpfte man an Bestehendes an? Es zeigte sich, dass die neue elektronische Club Kultur auf einer Vielzahl an Musik Genres und Kunstrichtungen aufbaute, dieser Aspekt wird in Kapitel 1.1. behandelt.

Weiters zeigte sich, dass die neuen elektronischen Musikinstrumente auf eine andere Art und Weise benutzt wurden, als das bei herkömmlichen Musikinstrumenten der Fall war. Damit veränderten sich auch das Selbstverständnis der sie benützenden MusikerInnen und das Rezeptionsverhalten des Publikums. Außerdem erschloss die neue elektronische Club Kultur ihren AnhängerInnen neue bislang unbesetzte Orte. Das ergab die Analyse der Antworten auf Frage 2, 3 und 5 des Leitfaden-Interviews, die wie folgt lauteten: Wer waren jene, die elektronische Musik machten, und was unterschied sie von jenen MusikerInnen mit denen du dich bis dahin umgeben hast? Welchen neuen Möglichkeiten brachte elektronische Musik? Wie sah die Szene elektronischer Musik aus, an der du nun mitgebaut hast, was charakterisierte sie? Wo gab es neue Errungenschaften? Diese vier Aspekte werden in Kapitel 1.2. behandelt.

1.1. Die musikalische Sozialisation der ExpertInnen

Mit elf ExpertInnen habe ich für die vorliegende Diplomarbeit Leitfaden-Interviews durchgeführt. In Kapitel 1.1. begründe ich meine Auswahl. Die ExpertInnen werden vorgestellt und in den soziomusikalischen Kontext eingebettet, in dem sie erstmals auf elektronische Musik aufmerksam geworden sind. Hierbei wird ersichtlich, aus welcher großer Vielzahl an Einflüssen sich die neue elektronische Club Kultur speiste. Zum besseren Überblick werden diese in Kapitel 1.2. nochmals zusammengefasst und mit einigen ergänzenden Erläuterungen versehen.

1.1.1. Peter Votava aka Pure

Peter Votava, in der elektronischen Club Kultur besser bekannt unter dem

Pseudonym Pure, habe ich ausgewählt, weil er einer der Begründer der österreichischen Techno Szene war. Votava hat gemeinsam mit einigen wenigen Gleichgesinnten in den frühen 1990er Jahren in Wien angefangen, als DJ Techno aufzulegen und erste Techno Partys zu veranstalten. Bald daraufhin begann Peter Votava auch selber elektronische Musik zu produzieren. Ilsa Gold, sein Duo mit Christopher Just, war in Österreich und auch in Deutschland wegen seines absurden, sarkastischen Humors berühmt und berüchtigt.

Mittlerweile lebt der Musiker in Berlin, wo er unter anderem gemeinsam mit Jason Forrest für das renommierte CTM Festival die Break Core Reihe Wasted konzipierte und programmierte, die in weiterer Folge etwa auch vom Festival TodaysArt in Den Haag übernommen wurde. Musikalisch sozialisiert wurde Peter Votava mit Industrial, New Wave und Punk. Auf die Frage, wie er auf elektronische Musik aufmerksam geworden ist, erzählt Votava von seinem Techno-Initialerlebnis im Club Tresor in Berlin. Nachlesen kann man dies in Kapitel 1.2.3. zur Wahrnehmung elektronischer Musik.

1.1.2. Franz Pomassl

Franz Pomassl habe ich ausgewählt, weil er der Mitbegründer von Laton Records ist, dem dienstältesten, österreichischen Label für experimentelle, elektronische Musik, das ebenfalls international einen herausragenden Ruf genießt. Auch die ProtagonistInnen von Laton waren und sind nach wie vor immer wieder als VeranstalterInnen aktiv. Und Pomassl macht ebenfalls selber elektronische Musik. Darüber hinaus hat er an der Akademie der Bildenden Künste in Wien das Sound Studio gegründet, wo er nun lehrt.

Auf die Frage, wie er auf elektronische Musik aufmerksam geworden ist, erzählt Franz Pomassl, dass er bereits als Kind das Radio als Tongenerator betrachtet und benutzt hat. Besonders interessant hätte er das Rauschen zwischen den Empfangssignalen der diversen Radiosender gefunden. In gewissem Sinne hätte er also schon damals mit dem „Klangmaterial der elektronischen Musik“ gearbeitet.

Als einflussreiche Pop- und Industrial-Bands in seinen Teenager-Jahren nennt Pomassl Human League, Cabaret Voltaire, Coil und Throbbing Gristle. Letztere hätten bereits geschaut, „was man aus der Elektronik herausholen“ kann. In Österreich hätte es ebenfalls eine Reihe ihn prägender Bands im Sog von NDW und New Wave gegeben.³ Hier führt Franz Pomassl Monoton, Westblock, Rosi lebt und Rosachrom an.⁴ Aber auch Pop aus Deutschland machte ihn aufmerksam: „Wo wirklich elektronisch produzierte Musik mit ganz, ganz minimalem Aufwand auf einmal in die Top Charts gelangt ist. Solche Beispiele wie eben Trio mit ihrem Song Da da da waren schon sehr prägend, weil dieser Minimalismus, der für mich immer ganz wichtig war und auch nach wie vor ist, dort schon ganz, ganz auf die Spitze getrieben; auf den Punkt gebracht vorkam; dieser Ansatz, eben mit ganz, ganz minimalem Einsatz und ganz billigen, elektronischen Geräten und mit so einem konzeptionellen Zugang es einfach dann auch wirklich zu schaffen, zur richtigen Zeit auf Nummer 1 zu landen in den Charts.“

Als eine weitere Band, die mit minimalen musikalischen Mitteln nun eine breite Öffentlichkeit erreichte, nennt Franz Pomassl dann noch DAF. Auch die Entwicklung in Richtung Club Kultur hätte sich hier bereits abgezeichnet, so Pomassl, denn in den Clubs waren das die Hits, zu denen getanzt wurde: „Das war klar, dass da die Discos und Clubs dazu gehören zu diesem ganzen System.“

1.1.3. Susanne Kirchmayr aka Electric Indigo

Susanne Kirchmayr, in der elektronischen Club Kultur besser bekannt unter dem Pseudonym Electric Indigo, habe ich ausgewählt, weil sie seit bereits Jahrzehnten die vielleicht renommierteste weibliche Techno DJ Österreichs ist. Sie produziert auch selber elektronische Musik und rief 1998 female:pressure ins Leben, eine internationale, webbasierte Datenbank, in der mittlerweile mehrere tausend weibliche DJs, Musikproduzentinnen, Visualistinnen, Veranstalterinnen, – eben Frauen, die in

³ NDW ist die Abkürzung von Neuer Deutscher Welle.

⁴ Monoton war das Musikprojekt von Konrad Becker, der ebenfalls für diese Diplomarbeit interviewt wurde.

den verschiedenen Bereichen der elektronischen Club Kultur tätig sind, gelistet sind. female:pressure dient auch als Plattform. Über female:pressure kommen die Musik- und Kulturschaffenden miteinander ins Gespräch, – um sich daraufhin auszutauschen, gegenseitig zu unterstützen, gemeinsam an Projekten zu arbeiten oder auch um sich an einer der Grundsatzdiskussionen abzuarbeiten, die immer wieder via Newsletter entflammen.

Wenn auch Hip Hop zu elektronischer Musik gezählt werden könne, so Susanne Kirchmayr auf die Frage, wie sie auf elektronische Musik aufmerksam geworden ist, dann hätte sie ihr Interesse für diese Mitte der 1980er Jahre entdeckt, als sie ein Freund auf East Coast Hip Hop, auf die Musik von Bands wie etwa Public Enemy, EPMD, JVC Force aufmerksam gemacht hat. Diese hätten sie sehr begeistert. Im Wiener Plattenladen Black Market hat Kirchmayr dann das Label Rare Groove kennengelernt, wobei ihr oft die Instrumental-Versionen der Tracks auf der B-Seite besser gefallen hätten, als die ursprünglichen Tracks auf der A-Seite. All diese Musik hätte sie aber noch nicht als elektronische Musik bezeichnet, obwohl hier natürlich elektronische Musikinstrumente zum Einsatz gelangten.

Im Black Market widerfuhr Susanne Kirchmayr dann auch ihr Techno-Initialerlebnis. Als ihr Gebel vom Black Market Anfang der 1990er Jahre eine Platte von DJ Rush vorspielte sei sie „auf dieses Techno-Ding und House-Ding“ gekommen. In diesem Moment hätte sie entdeckt, dass hinter dieser Musik eine neue Kultur steckte, die sie bis dahin noch nicht kannte. Auf Techno, erzählt Susanne Kirchmayr, sei sie 1991 also „viel zu spät, total nachzüglerisch“ drauf gekommen. In weiterer Folge verschlug es auch Kirchmayr in die europäische Techno-Metropole Berlin, wo sie einige Zeit im legendären, einschlägigen Berliner Plattenladen Hardwax gearbeitet hat.

1.1.4. Peter Rantasa

Peter Rantasa habe ich ausgewählt, weil er sowohl das phonoTAKTIK Festival als auch die Bar Modern rhiz am Wiener Gürtel mitgegründet hat, beides zentrale

Institutionen der österreichischen, elektronischen Club Kultur, die in den Interviews immer wieder zur Sprache kamen. Außerdem war Rantasa mehrere Jahre geschäftsführender Direktor des Mica, des Music Information Center Austria.

Peter Rantasas musikalische Sozialisation war sehr vielfältig. Er hörte Underground Rock- und Pop, das Klangbild des Synthesizers sei ihm also vertraut gewesen. Rantasa erwähnt in diesem Zusammenhang etwa Pink Floyd. Besonders faszinierten auch ihn Bands aus dem Sub-Genre Industrial, wie etwa Throbbing Gristle und Psychic TV. Später besuchte Rantasa die ELAK, den Universitätslehrgang für Computermusik und elektronische Medien an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, wo er Musique Concrète und die Musik der Kölner Schule rund um Karlheinz Stockhausen kennenlernte. Eine Zeit lang arbeitete Peter Rantasa weiters als Billeteur im Wiener Konzerthaus. Inspiriert und für Techno- und Ambient-Musik sensibilisiert hätte ihn auch die Methode des Cut ups von William S. Burroughs, meint er. Techno kennengelernt hat Rantasa dann sitzend und nicht tanzend, wie er unterstreicht, weshalb es ihn auch gleich zu den hier experimentelleren Spielformen hinzogen hätte, wie sie in den diversen Chill Out Räumen zu hören waren. Näheres zum Konzept des Chill Out Raumes wird in Kapitel 1.2.3. erklärt.

1.1.5. Dieter Kovacic aka Dieb 13

Dieter Kovacic, auch bekannt unter dem Pseudonym Dieb 13, habe ich ausgewählt, weil er ebenfalls international renommiert ist, vor allem als Turntablist, aber auch als Elektronikmusiker. Weiters betreibt Kovacic die Internetplattform klingt.org, die viele MusikerInnen aus Österreich aber auch aus anderen Ländern versammelt, die hier ihre digitale Homepage haben. Dieter Kovacic ist auch als Veranstalter tätig, etwa als Mitinitiator des Festivals reheat oder der Konzertreihe der blöde dritte mittwoch im rhiz.

Auf die Frage, wie er auf elektronische Musik aufmerksam geworden ist, meint

Dieter Kovacic, dass er keine „Stunde Null“ benennen könnte. Dies sei „sehr stark über die technische Seite passiert“. Als Teenager hat Kovacic viel herumexperimentiert, etwa mit dem Kassettenrekorder. Er hat Tonband-Loops erzeugt und Schallplatten verkehrt herum abgespielt, alles in einem phänomenologischen Prozess. Lange hätte er nicht gewusst, dass es auch andere Menschen gibt, die auf diese Art und Weise Musik machen; dass diese Musik bereits eine Tradition hat. Er sei ganz einfach seinem individuellen Forscherdrang gefolgt.

Als prägende äußere Einflüsse nennt Dieter Kovacic die ORF Ö3 Sendung Musicbox und 1995 das erste phonoTAKTIK Festival, für das er, wie er erzählt, als „Türsteher, Mann hinter der Kassa, Tragehelfer, Backstage Mädchen für alles“ gearbeitet hat, was es ihm ermöglichte, das gesamte Musikprogramm mitzuerleben. „Eine ziemliche Bandbreite an interessanten Dingen, von denen ich vorher keine Ahnung gehabt hab“, so Kovacic, habe er dort gesehen. Wobei er dem soeben Gesagten hinzufügt, dass er zu der damaligen Zeit bereits selber einen Computer besessen hat, mit dem er auch Musik machte. Es sei also nicht so gewesen, dass er von der Existenz elektronischer Musik gar nichts gewusst hat, aber, so Kovacic, „in dem Umfang und in dieser Massivität“ hätte er das vorher einfach nicht gekannt.

Die Frage, wo man an bereits Bestehendes anknüpfte, beantwortet Dieter Kovacic zuerst einmal persönlich: „Da gibt es Traditionen in der Kunstgeschichte, die mindestens 100 Jahre wenn nicht weiter zurückreichen, und an die hab ich allein deswegen nicht bewusst angeknüpft, weil ich sie nicht gekannt hab oder weil ich sie erst nach und nach und in Bruchstücken kennengelernt hab. Aber sie waren natürlich da. Also auch wenn mir nicht bewusst war, wie sehr ich Pierre Henry und Pierre Schafer mit ihren Musique Concrète Experimenten wiederhole, wenn ich am Kassettenrekorder herumspiele. Einflüsse waren natürlich da. Aus welcher Richtung diese Einflüsse gekommen sind, ist schwer zu definieren, weil sie eben nicht so bewusst stattgefunden haben. Aber es war bei mir wirklich von Rockmusik über akademische Geschichten, – es war alles Mögliche dabei.“

Und weiters: „Also ich glaube, dass meine musikalischen Einflüsse oft einmal auch

eher aus der bildenden Kunst gekommen sind, von dort her, wo Marcel Duchamp und John Cage ihre gemeinsamen geistigen Wurzeln haben. Da tut sich sehr viel in Sachen Sampling, Collage, Zitat usw. und das ist sehr stark ein Bereich, der mich beeinflusst hat. Die Plunderphonic Bewegung etwa hat diese Ansätze dann ganz explizit aufgegriffen und auf den Bereich der Musik angewandt.“ Der Analyse der Antwort auf die Frage, wo und wie man an Bestehendes anknüpft ist das Kapitel 1.1.2. gewidmet.

1.1.6. Christina Nemec aka chra

Christina Nemec, als Musikerin auch bekannt unter dem Pseudonym chra, habe ich ausgewählt, weil sie seit den 1980er Jahren auf vielen verschiedenen Ebenen die österreichische und internationale Musiklandschaft mitgestaltet, als Journalistin, DJ, Veranstalterin und eben Musikerin, vorwiegend im Bereich der elektronischen Musik. Vor einigen Jahren hat Nemec gemeinsam mit Konstantin Drobil das queer-feministische Label Comfortzone, ein Schwesterlabel von Trost Records, gegründet.

Auch Christina Nemec erzählt, dass sie bereits als Teenager in den frühen 1980er Jahren auf elektronische Musik aufmerksam geworden ist, jedoch ebenfalls ohne dabei in der Kategorie elektronische Musik zu denken. Sie wurde im Umfeld von New Wave, Pop und Post-Punk sozialisiert. Als ein Schlüsselerlebnis definiert Nemec jenen Moment, in dem sie in ORF Ö3 erstmals das Lied Eisbär von Grauzone gehört hat. Ähnlich wie vorhin von Franz Pomassl geschildert, faszinierte sie vor allem der diesem Lied inhärente Minimalismus, konkret der minimalistisch gehaltene Liedtext. Als weitere Bands die damals ihre Aufmerksamkeit erregten nennt Christina Nemec DAF, Softcell, Human League, Mark Stewart & The Mafia und die Wiener Band Ono, die ihr mit einem Lied auffiel, in dem ständig – ebenfalls sehr minimal gehalten – nur „mono“ gesagt wurde.

In den späten 1980er Jahren lernte Christina Nemec dann über Freunde elektronische Musik als solche kennen. Sie hatten Computer, Keyboards und Sampler, mit denen

Nemec dann in weiterer Folge auch selber experimentieren konnte. Ihr Selbstverständnis sei damals aber das einer Rockmusikerin – nämlich einer Bassistin – gewesen. Techno hätte sie anfänglich auch gar nicht so interessiert, der Zugang zu dieser Musik hat sich Christina Nemec – als einer die im Bereich der elektronischen Musik mehr House, Acid House und Disco gehört hat – erst über die Musik von damals noch Panasonic erschlossen.⁵ In weitere Folge hörte sie dann auch Minimal-Techno.

Ihr Hauptinteresse im Bereich der elektronischen Musik galt aber früh Experimentellem aller Art, wie experimentellem Hörspiel, „Cut-Copy-Paste-Geschichten“, Experimenten mit dem Radio, Tonbändern und Frequenzen (namentlich nennt Christina Nemec hier etwa Kaffe Matthews) und der Arbeit von MusikerInnen, die mit selbst geschriebener Software experimentiert haben. Das Laborhafte sei es gewesen, das sie zu diesen Musikexperimenten hingezogen hat, meint Nemec: „Man macht irgendwas, drückt irgendwas, klickt irgendeine Welle an und gibt einen Parameter ein und hofft, dass die Boxen nicht durchknallen.“ Die „Beat-Geschichten“ hätten sie erst später beeindruckt.

1.1.7. Helge Hinteregger

Helge Hinteregger habe ich ausgewählt, weil er aus einem völlig anderen Musikbereich kommend, nämlich aus dem Bereich des Jazz kommend, sich ebenfalls seit mehreren Jahrzehnten mit elektronischer Musik beschäftigt. Neben seiner Tätigkeit als Musiker ist Hinteregger weiters beim Mica, beim Music Information Center Austria als Projektleiter und Fachreferent für Jazz, improvisierte Musik und Worldmusic tätig.

Er habe deshalb ein Interesse an der elektronischen Musik gehabt, weil er an neuer Musik im Allgemeinen interessiert war, schildert Helge Hinteregger seinen Zugang. Elektronische Musik gesucht und gefunden hat Hinteregger in den 1980er Jahren

⁵ Später trug die Band den Namen Pana Sonic, bevor sie sich 2010 auflöste.

zuerst einmal in der Szene der improvisierten Musik und im Umfeld des STEIM.⁶ Als ein Projekt, das einen besonders starken Eindruck bei ihm hinterlassen hat, nennt Helge Hinteregger The Hands von Michael Waisvisz. Live erlebt hat Hinteregger dieses bei Töne & Gegentöne, einer Programmschiene der Wiener Festwochen: „Und da waren die großen Computerwände links und rechts.“

Für die elektronische Club-Kultur mit ihren Techno-Raves, so wie sie in den späten 1980er Jahren entstanden ist, konnte sich Helge Hinteregger nicht begeistern, dafür sei er mit damals knapp über 30 Jahre und einer bereits fünfzehnjährigen Erfahrung als Musiker vorwiegend im zeitgenössischen Jazz schon zu alt gewesen. Das sei einfach nicht seine Generation gewesen, meint er. Hinteregger betrachtete die aufkeimende elektronische Club-Kultur als eine interessante Jugendkultur, die über „neue Maschinen und eine neue Form der Party-live-Events“ verfügte. Er verfolgte ihre Entwicklung, wie er ausführt, nicht aus Begeisterung, sondern aus Neugierde. Der DJ sei hier der Master of Ceremony gewesen, er hätte aber mit DJ immer zuerst einmal afroamerikanische Kultur, Jazz und Soul assoziiert. „Die Leute, die damals bei diesem Beginn dabei waren und auf dieser Welle mitgeschwommen sind, jetzt aktiv als Agierende und als ZuhörerInnen“, räumt Helge Hinteregger aber ein, „die waren mit Sicherheit auch zu Recht der Ansicht, dass hier ein neues Kapitel der Musikgeschichte beginnt, – was ja auch passiert ist.“

1.1.8. Heinrich Deisl

Heinrich Deisl habe ich ausgewählt, weil er als Musikjournalist, vorwiegend für das österreichische Musikmagazin skug, seit vielen Jahren ein sehr aufmerksamer und kundiger Beobachter und Begleiter elektronischer Musik ist. Wie bereits in der Einleitung angemerkt, hat Deisl 2009 auch die Forschungsstudie „Vienna Electronica. Wiener elektronische Musik seit 1995“ verfasst.

Heinrich Deisl kommt ursprünglich aus Salzburg und hat sich bereits früh für die Musikgeschichte zu interessieren begonnen, insbesondere für die Geschichte der „im

⁶ Das STEIM, das Studio für elektro-instrumentale Musik in Amsterdam, ist eine der langjährigsten

weitesten Sinn“ Punk Musik. In einem Club in Salzburg hat er Ende der 1980er Jahre als Teenager EBM, Electronic Body Music, von Bands wie etwa Front 242 oder Nitzer Ebb kennengelernt. In weiterer Folge begann sich Deisl intensiv mit Industrial Musik auseinanderzusetzen. Heinrich Deisl hat sich selber mit elektronischer Musik sozialisiert, wie er sagt, wobei auch er anfänglich nicht in dieser Kategorie gedacht hat. Klar sei nur gewesen, dass er mit Rockmusik nur beschränkt etwas anfangen konnte, dies hätte sich nicht zuletzt bei Diskussionen mit seinen KollegInnen vom skug immer wieder gezeigt. Techno hat Heinrich Deisl aber zuerst einmal abgelehnt.

Auch Heinrich Deisl kann von einem Initialerlebnis berichten. Dieses passierte 1995 beim ersten phonoTAKTIK Festival. Dort erlebte Deisl die Band Panasonic live, von der auch schon Christina Nemec gesprochen hat. Dieses Konzert, das er noch unter den Vorzeichen der Industrial Musik und der Musique Concrète gesehen hat, hinterließ einen sehr starken Eindruck: „Wahrscheinlich deswegen, weil Panasonic mir mit diesem Konzert eine Idee gegeben haben, wie elektronisch produzierte Musik live umgesetzt werden kann, – aufgrund dieses Punk Gestus, den ich ja von Industrial gut kannte und der mir in dieser Kompaktheit und Reudigkeit gut gefallen hat. Die Musik war so extrem direkt, so körperlich, irgendwie haptisch. Für mich war das eine extrem stimmige Art und Weise, wie man elektronische Musik live umsetzen kann.“

Panasonic und etwa auch Aphex Twin und Autechre hätten ihn mit Techno versöhnt, so Heinrich Deisl: „Über diese Bands hab ich angefangen, mich mit Techno zu beschäftigen und anzufreunden. Und so bin ich dann auch auf Ilsa Gold und die Labels Mainframe und Mego gestoßen.“

1.1.9. Michaela Schwendtner

Michael Schwendtner habe ich ausgewählt, weil sie 1995 damit begann in ihrer Wohnung in der Jadengasse Hauskonzerte zu veranstalten, einer der ersten Orte in Wien, wo die neue Musik der elektronischen Club Kultur gehört werden konnte.

und geschichtsträchtigsten Institutionen seiner.

Auch Schwendtner ist nun schon seit mehreren Jahrzehnten in der elektronischen Club Kultur aktiv. Sie ist eine von Österreichs renommiertesten VisualistInnen und hat unter anderem auch das Label mosz mitbegründet, welches sie nun leitet.

Aufgewachsen ist Michaela Schwendtner in Linz. Auf elektronische Musik ist sie in den 1980er Jahren aufmerksam geworden. In weiterer Folge begann sich Schwendtner insbesondere für Industrial zu interessieren. Die Musik der elektronischen Club Kultur lernte sie schließlich kennen, als sie Anfang der 1990er Jahre nach Wien gezogen war.

1.1.10. Elisabeth Zimmermann

Elisabeth Zimmermann habe ich ausgewählt, weil sie bereits seit 1991 für das ORF Ö1 Kunstradio arbeitet. Seit mehreren Jahren ist sie Chefredakteurin dieser Sendereihe. Elektronische Musik lernte Zimmermann zuerst als Jugendliche in der Gothik Szene kennen, in der auch viel Industrial gehört wurde. Unter den KünstlerInnen, die für das Kunstradio Stücke schufen, seien auch immer schon MusikerInnen gewesen, die sich mit elektronischer Musik auseinandergesetzt haben. Die RadiokünstlerInnen, erzählt Zimmermann, würden sich generell für die neuesten Technologien interessieren.

1.1.11. Konrad Becker

Konrad Becker ist ein Musik- und Medienaktivist der ersten Stunde, deswegen habe ich ihn ausgewählt. Nachdem er in London die Entstehung der elektronischen Club Kultur mitverfolgt hatte, bemühte sich Becker auch in Österreich eine Rave Bewegung zu starten.⁷ Seine Biographie veranschaulicht, wie eng die elektronische Club Kultur mit der gleichzeitig aufkommenden Netzkunst, -kultur und -theorie verbunden war.⁸ 1994 gründete der Aktivist als ein Projekt seines Wiener Instituts für neue Kulturtechnologien die Netzkulturinitiative Public Netbase, auch t0 genannt.

⁷ In Kapitel 1.1.2. berichtet Konrad Becker über seine Zeit in London.

⁸ Mit Netzkunst, -kultur und -theorie ist jene Kunst, Kultur und Theorie gemeint, die sich rund um die damals in den beginnenden 1990er Jahren tatsächlich noch ganz Neuen Medien gebildet hat.

Im selben Jahr zog die Free Parade, Wiens Techno Parade, zum ersten Mal über die Ringstraße, die von Becker maßgeblich mitinitiiert worden war.

Auf die Frage, wann er auf elektronische Musik aufmerksam geworden ist, erzählt Konrad Becker erst einmal von seinem frühen Interesse an „psychoaktiven Musikformen“; an Trance Musik, an schamanistischer Musik und an funktionaler Musik. Früh hat sich Konrad Becker auch für Dub Musik zu interessieren begonnen: „Die Dub Musiker aus Jamaika haben mit aus heutiger Sicht super simplen, analogen Uralt-Geräten eine Art von psychodelischer, elektronischer Musik gespielt und sie haben das Studio mit seinen Editiermöglichkeiten als eine Art elektronische Maschine verstanden.“ Als weitere Einflüsse nennt Becker den Futurismus mit seinen Noise-Maschinen, den Situationismus und „die Medien-Guerilla“ von William S. Burroughs.

1.1.2. Wo an Bestehendes angeknüpft wurde

„Wie bist du auf elektronische Musik aufmerksam geworden und in welchem musikalischen Umfeld warst du damals sozialisiert?“ Die Analyse der Antworten auf diese Frage diente der Absteckung des Untersuchungsfeldes. Die Frage „Wo und wie knüpfte man an Bestehendes an?“ wirkte hier noch vertiefend, wie im Folgenden gezeigt werden wird.

Zu Beginn seien nochmals die vielen verschiedenen Musik- und Kunstrichtungen aufgezählt, auf denen die elektronische Club Kultur den InterviewpartnerInnen zu Folge aufbaute. Genannt wurden: Industrial, New Wave, Punk, Disco, House, E-Musik (konkret genannt wurden hier der Minimalismus, die Musique Concrète und die Kölner Schule), NDW, Hip Hop, Rock- und Popmusik (etwa Pink Floyd), „die sogenannte“ Black Music, improvisierte Musik, Rocksteady Musik, ethnische Formen der schamanistischen Musik und Trance-Musik (als zwei Beispiele psychoaktiver Musikformen), Dub Musik, Reggae, Afrobeat, Plunderphonic, EBM, die Cut up Methode des William S. Burroughs, die Verwendung von Klang in der bildenden Kunst (Collage, die Broken Music des Milan Knizak, Fluxus, Dada,

Situationismus) und experimentelles Hörspiel. Dieser Aufzählung seien nun noch einige nähere Ausführungen hintangestellt.

Der Gestus vieler MusikerInnen, die in den 1980er und 1990er Jahren begannen elektronische Musik zu produzieren, würde sich rückbinden lassen auf die Do it yourself Strategien des Punk, so Heinrich Deisl: „Im Punk hat es geheißen: Gib mir drei Akkorde und ich zertrümmere dir die Welt. In den 1980er und 1990er Jahren hat es dann geheißen: Gib mir drei Software-Patches und ich mache dir die Welt kaputt, oder baue sie dir neu auf. So lässt sich der Paradigmenwechsel vielleicht verkürzt ausdrücken. Im Prinzip war es eine ähnliche Herangehensweise.“

Von mehreren InterviewpartnerInnen wurde William S. Burroughs und die von ihm praktizierte Methode des Cut up genannt, auch von Dieter Kovacic, der von einem Interview erzählte, das Burroughs in den 1950er oder 1960er Jahren gegeben hatte, an die genaue Jahreszahl konnte sich Kovacic nicht erinnern: „Darin hat Burroughs gemeint, dass das ja gar nicht stimmen würde, dass er die Collage-Technik erfunden hat. In der Malerei würde es diese schon seit mindestens 70, 80 Jahren geben. Das ist einfach eine Technik, die von einer Kunstsparte zur nächsten wandert und dort immer wieder die Dinge auf den Kopf stellt. Und da gibt es auch noch verschiedenste andere Techniken, denen es ähnlich ergeht. Ich glaub ja, dass das in Wirklichkeit Entwicklungen sind, die über viele Jahre und Jahrzehnte herummäandern, neue Namen und neue Protagonisten bekommen. Sie entstehen nicht aus dem Nichts heraus, sondern werden oft einfach nur weitergegeben.“ Das Sample als Ready Made –, Dieter Kovacic erinnert dann noch an den Club Duchamp, den Pita Rehberg eine Zeit lang in der Blue Box veranstaltet hat, in Wien eine der ersten Gelegenheiten außerhalb des Chill Out Raums in einem Lokal experimentelle, elektronische Musik zu hören.

Christina Nemec weist darauf hin, dass die Geschichte der weißen Musik eigentlich eine Geschichte der „sogenannten“ Black Music ist: „All die relevanten Protagonisten verweisen auf die Rocksteady Musik. Allein was Ende der 1970er Jahre die Sugarhill Gang gemacht hat und was dann später in Chicago und in Detroit

passiert ist.⁹ Ich glaub, dass das die Pioniere waren, – die sich aber wiederum auf Kraftwerk berufen haben. Also es hat offenbar schon einen leichten kulturellen Austausch gegeben.“

In der elektronischen Club Kultur haben sich „die Entrechteten dieser Erde“ zusammengefunden, um eine „globale Jam Session“ zu starten, so Konrad Becker, „ob das jetzt die hoffnungslosen No Future Kids in den trostlosen Plattenbauten in Holland oder Deutschland waren, oder die Angehörigen einer diskriminierten Minderheit, zu denen damals auch noch die Homosexuellen zu zählen waren.“ Letzten Endes sei diese Musik aus den Ghettos gekommen, „ob das jetzt aus den sogenannten Schwulen Ghettos war oder aus den jamaikanischen Ghettos oder aus den Ruinen der damals sich bereits abzeichnenden postindustriellen Gesellschaft.“ In Kapitel 1.1.11. wurde es bereits kurz angesprochen, Konrad Becker hat in den 1970er Jahren längere Zeit in London gelebt und dort die Entstehung der elektronischen Club Kultur miterlebt. Als eine „richtige Explosion“ beschreibt er diese. Mehrere Entwicklungslinien seien damals zusammengetroffen. In Notting Hill und Brixton waren die Dub und Reggae Clubs. Auf den Docklands konnte man im Nachhall von Punk Industrial Bands wie etwa Throbbing Gristle auftreten sehen. Gleichzeitig gab es eine „extrem wilde“ Disco Szene. Rund um das Jahr 1990 hätte dann eine kambrische Explosion stattgefunden, so Becker: „In der Erdgeschichte gibt es dann ja auch so Phasen, in denen sich plötzlich gleichzeitig die vielfältigsten Lebewesen entwickeln.“ Mit diesem Vergleich spielt Konrad Becker auf die rasante stilistische Ausdifferenzierung elektronischer Musik an.

1.2. Die Merkmale der neuen elektronischen Musik und ihrer Kultur

Was waren die Merkmale der neuen elektronischen Musik? Hierzu lieferten die Antworten auf die Fragen 2, 3 und 5 des Leitfaden-Interviews Erkenntnisse. Wer waren jene, die elektronische Musik machten, und was unterschied sie von jenen MusikerInnen mit denen du dich bis dahin umgeben hast? Welchen neuen Möglichkeiten brachte elektronische Musik? Wie sah die Szene elektronischer Musik

⁹ Hier spielt Christina Nemec auf die Anfänge von Chicago House und Detroit Techno an.

aus, an der du nun mitgebaut hast, was charakterisierte sie? Wo gab es neue Errungenschaften?

Die Erkenntnisse wurden zu fünf Aspekten verdichtet. In Kapitel 1.2.1. wird gezeigt, auf welcher neuen Art und Weise die neuen elektronischen Musikinstrumente benutzt wurden. Kapitel 1.2.2. beschäftigt sich mit dem neuen Selbstverständnis, das die Musikerinnen dieser neuen Musik Szene hatten. Kapitel 1.2.3. handelt von dem veränderten Rezeptionsverhalten des Publikums. Kapitel 1.2.4. widmet sich den neuen noch unbesetzten Orten, die die neue elektronische Club Kultur ihren AnhängerInnen erschloss. Und Kapitel 1.2.5. behandelt die Veränderung der Hörgewohnheiten.

Generell lassen sich zwei Entwicklungsphasen feststellen. Die erste Entwicklungsphase begann mit der breitflächigen Markteinführung des Heimcomputers und dem Aufkommen anderer elektronischer Musikinstrumente. Den Anfang der zweiten Entwicklungsphase markiert das Aufkommen des Internets.

1.2.1. Zur spezifischen Verwendung der neuen, elektronischen Musikinstrumente

Auf die neuen Möglichkeiten die elektronische Musik brachte angesprochen, verweisen mehrere der Interviewten in unterschiedlicher Form darauf, dass man hier nun nicht mehr gelernter Instrumentalist bzw. gelernte Instrumentalistin sein musste, um eben Musik machen zu können. Weiters konnte man ein Musikstück alleine arrangieren. Dazu Peter Votava: „Du warst sozusagen die ganze Band, weil du mit Maschinen gearbeitet hast, die dir die konkrete Umsetzung abgenommen haben. Du warst nur mehr dafür zuständig, die Musik zu kontrollieren, im Rahmen zu halten und voranzubringen.“ Damit konnte völlig anders gearbeitet werden. Nun war man unabhängig. Man musste sich nicht erst mit seinen BandkollegInnen zusammen streiten, man musste sich gegen niemanden durchsetzen und man musste keine Kompromisse eingehen.

Auch war elektronische Musik einfacher zur Aufführung zu bringen. Dafür war nun

nur mehr ein rudimentäres tontechnisches Wissen nötig. Via Kabel waren die verschiedenen elektronischen Musikinstrumente mit dem Mischpult verbunden. Von dort gelangte die Musik über einen Stereo-Ausgang in die Beschallungsanlage. Es mussten keine Instrumente und Verstärker gestimmt werden und es musste nicht mikrophoniert werden. „Man brauchte viel weniger zu wissen, um trotzdem mehr oder weniger proper ein Musikstück hinzukriegen“, so Peter Votava. „Das hat natürlich schon viel mehr Leuten die Möglichkeit eröffnet, Musik zu machen.“

Neben Peter Votava spricht auch Dieter Kovacic hier aus Selbsterfahrung: „Die technischen Möglichkeiten, die mit den ersten leistbaren Computern und Samplern zur Verfügung standen, waren natürlich schon faszinierend. Da war für mich einfach ziemlich schnell klar, ich muss nicht 20 Jahre lang Klavier üben, um mich irgendwie musikalisch ausdrücken zu können, sondern ich kann einfach aus meiner Umgebung Sachen zusammenklauen¹⁰ oder mit dem DAT-Rekorder losziehen und irgendetwas aufnehmen, um dann daraus Musikstücke zu bauen und relativ schnell einen eigenen musikalischen Ausdruck zu entwickeln.“

Peter Rantasa verweist in diesem Zusammenhang auf den Do it yourself-Ethos des Punk. Die ProduzentInnen elektronischer Musik seien nicht die ersten gewesen, die „dilettantisch“ Musik gemacht haben. Als dilettantisch bezeichneten und bezeichnen sich Punk MusikerInnen mitunter selber, Rantasa nimmt auf diese ironische Selbstzuschreibung hier Bezug. Ein gravierender Unterschied sei aber gewesen, dass man nun keinen Proberaum mehr brauchte: „Die E-Gitarre, selbst wenn ich sie dilettantisch bediene, ist auf jeden Fall sehr laut und im Wohnzimmer gespielt Anlass, relativ bald aus der Wohnung zu fliegen.“ Elektronische Musik hingegen kann man im Moment ihrer Entstehung über Kopfhörer abhören. Sie konnte plötzlich überall produziert werden, etwa auch im Schlafzimmer. Hierfür wurde ebenfalls eine ironische Selbstzuschreibung gefunden. Wird von elektronischer Musikproduktion gesprochen, dann ist manchmal die Rede vom „Bedroom Producing“. „Dieses Kopfhörer-mäßige, völlig in sich Versunkene, Isolierte ist auch ein ganz neues Sozialmodell“, so Peter Rantasa.

¹⁰ Dieter Kovacic spricht hier vom Sampling.

Mit der Einführung des Heimcomputers war nun auch nicht mehr der Zugang zu einer akademischen Ausbildungsstätte nötig, um elektronische Musik machen zu können. Die elektronische Musik wurde „aus dem akademischen Elfenbeinturm herausgerissen“, so Helge Hinteregger: „Diese Zeit war ganz einfach vorbei und so bunt war die Szene dann aber auch.“ Mehrere InterviewpartnerInnen betonen die Offenheit und Experimentierfreudigkeit in dieser jungen Musikszene. Diese MusikerInnen probierten alles Mögliche aus, erforschten ihre elektronischen Musikmaschinen auf die jeweils ihnen eigene Art und Weise. Sie waren AutodidaktInnen. Auch im Jazz sei viel experimentiert worden, schildert Hinteregger, allerdings meist vor dem Hintergrund einer akademischen Ausbildung. Diese sei auch notwendig gewesen, denn oftmals musste nach Noten gespielt werden.

Jene MusikerInnen, deren musikalischer Ausdruck nicht im Zuge der Ausbildung an einer Musikuniversität bereits in bestimmte, sich in den historischen Kanon einfügende Bahnen gelenkt worden war, konnten völlig unbefangen an die Materie herangehen. Mehrere InterviewpartnerInnen sehen darin einen Vorteil, denn diese Unbedarftheit führte oft zu überraschenden Resultaten. Viele MusikerInnen seien in den Anfangstagen noch Teenager gewesen, erklärt Franz Pomassl, die diese neue elektronische Musik mit wenigen Mitteln in eben den viel zitierten Schlafzimmern gemacht haben, ohne sich dabei um die Musikgeschichte zu kümmern: „Die elektronische Musik ist ja total aus einer Autonomie heraus entstanden. Das war, glaube ich, auch ganz, ganz wichtig. Dass es jetzt keine historischen Bezüge in dem Sinn gab, sondern dass diese Musik wirklich direkt vom Schlafzimmer auf den Dance Floor und auf die große Medienoberfläche gelangt ist.“

Natürlich sei ein gut ausgebautes Studio kein Nachteil, meint dazu Susanne Kirchmayr, „aber der Funk, im Sinne von Dreck“, der würde eben nicht zuletzt aus diesen „suboptimalen Produktionsbedingungen“ heraus entstehen. Die spannendsten Klänge seien oft die Ergebnisse von Fehlern. Dieser unkonventionelle Zugang, der gezielte Missbrauch der Instrumente, sei sehr spezifisch für die elektronische Club

Szene.

Kirchmayr nennt als Beispiel den Roland TR-303, der in der frühen House- und Techno Musik rege Verwendung fand: „Dieser kleine Synthesizer war ja ursprünglich dazu gedacht, eine E-Bassgitarre zu ersetzen. Genau diese Klänge, die erahnen lassen, wie eine E-Bassgitarre eventuell klingen könnte, sind aber vollkommen uninteressant. Interessant ist, was mit der kleinen Maschine passiert, wenn du das Ding missbrauchst, wenn du absichtlich Fehler machst.“ Diese Verspieltheit im Umgang mit der Technik sei typisch für die ProduzentInnen elektronischer Musik.

Eigentlich sei die Geschichte der elektronischen Club Musik keine High Tech Geschichte, sondern eine Low Tech Geschichte, so Konrad Becker. Rolands 303, 808 und 909, die die Klangästhetik der frühen elektronischen Club Musik so nachhaltig geprägt haben, sind Ende der 1970er Jahre auf den Markt gekommen. Sie waren anfänglich so teuer, dass zuerst einmal nur die bereits etablierten StudiomusikerInnen, die im Bereich der Rock- und Popmusik tätig waren, sich ihre Anschaffung leisten konnten. Diese seien ganz stolz auf ihre neuen Instrumente gewesen, erzählt Becker: „Und ich kann mich noch lebhaft erinnern, wie sie bereits kurze Zeit später darüber gejammert haben, dass diese Maschinen nicht wie ein richtiges Schlagzeug und eine richtige Bassgitarre klingen.“ Bald landeten Rolands Musikmaschinen in den diversen Pfand-Shops, wo sie von den besagten experimentierfreudigen Teenagern entdeckt wurden, die ihren charakteristischen Klang zu nutzen verstanden, und auf ihm ihre House- und Techno Tracks aufbauten.

Konrad Becker bringt noch einen weiteren Aspekt zur Sprache, der auch von anderen InterviewpartnerInnen aufgebracht wurde. Dabei verweist Becker noch einmal auf die schamanistische Musik. In der schamanistischen Musik, wie dann auch in der elektronischen Club Musik wird viel im sehr subfrequenten und im sehr hochfrequenten Bereich gearbeitet, – in Frequenzbereichen, die für das menschliche Ohr nicht mehr wahrnehmbar sind, die aber zu außerauditiven Empfindungen führen, die etwa – im Fall von Subfrequenzen unterhalb von 16 Herz – als Druckgefühl im

Brustraum und in der Magengegend wahrgenommen werden. „Ein ganz essentieller Bestandteil dieser Street Culture war die Bass Musik. Das Charakteristikum dieser Musik war das starke U, wo in der Mitte nichts ist, weil es hauptsächlich darum ging, die möglichen Dezibel in den Bereich zu drücken, in dem es psychoaktiv wird und das sind eben die Sachen, die sozusagen den ganzen Körper ergreifen.“

Ein weitere spezifische Produktionsweise liegt im Wesen jeglicher digitaler Information begründet. Diese basiert immer auf einem Binärcode, ganz egal ob das Ausgabesignal schließlich akustischer oder visueller Natur ist. Eine direkte Verschaltung von Musik mit Bewegtbild, die Schaffung audiovisueller Arbeiten liegt nahe. Den DJs und MusikerInnen standen daher auch bald VJs und VideokünstlerInnen zur Seite.

1.2.2. Zum Selbstverständnis der MusikerInnen

Wie in Kapitel 1.2.1. bereits näher ausgeführt, musste man nicht mehr ausgebildete/r InstrumentalistIn sein, um sich selber überhaupt erst einmal als MusikerIn bezeichnen zu dürfen. Mehr noch, man konnte alleine eine ganze Band verkörpern, die dann auch genau die Musik spielte, die man selber hören wollte, es sei denn man räumte seinen Musikmaschinen eine gewisse Eigendynamik ein, was zahlreiche MusikerInnen in weiterer Folge auch taten, nachdem sie der absoluten Kontrolle überdrüssig waren.

Ausgedrückt wird dieses neue Selbstverständnis nicht zuletzt in der Bezeichnung Produzent bzw. Producer, die im Bereich der elektronischen Musik oft anstelle der Bezeichnung MusikerIn verwendet wird.¹¹ Hier knüpft auch die Rede vom Bedroom Producer an. Aufgekommen sei diese Rede, so Susanne Kirchmayr, im Zuge des ersten großen Staunens darüber, mit welch wenigen Mitteln diese Musik entstand: „Diese Liebe zu den Maschinen, die dann sogar in irgendwelchen Titeln auftaucht, wie zum Beispiel bei Pulsinger und Tunakan ‚we love the machines‘; also diese Freude am Drehen von Knöpfchen und am Zusammenhängen von verschiedenen

¹¹ Im deutschen Sprachgebrauch ist die englische Bezeichnung ebenfalls sehr gebräuchlich.

Synthies (Anm.: gemeint sind Synthesizer) und Drum-Machines; aus dieser Freude und Frickelei heraus Tracks zu machen, das ist, glaube ich, schon etwas sehr, sehr speziell Techno-mäßiges. Das kann sich auf ein paar Quadratmeter beschränken und das steht dann neben dem Bett und daneben steht noch ein Regal mit Platten und das ist die große Musikzentrale, aus der geniale Sachen herauskommen.“

Blickt man aus der heutigen Perspektive auf die Entstehung der elektronischen Club Musik, so lassen sich, wie in Kapitel 1.1. gezeigt, zahlreiche musikhistorische Entwicklungslinien zurückverfolgen. Eine damals bereits vergleichsweise lange Geschichte hatte die elektronische Musik im Bereich der zeitgenössischen Klassik. Dies sei ihnen in den Anfangstagen von Techno aber nicht bewusst gewesen, so Peter Votava. Erst im Nachhinein kam Votava darauf, dass VertreterInnen der klassischen Avantgarde bereits in den 1950er und 1960er Jahren ihre Musik auf eine sehr ähnliche Art und Weise produziert hatten; dass diese vermeintlich neue Arbeitsweise, wie sie nun in der Techno Szene zelebriert wurde, gar nicht so neu war.

„Das ganze Loop-hafte, Repetitive“, führt Peter Votava näher aus, „alles was irgendwie mit, sagen wir einmal, kontrollierter Randomness zu tun hat; alles was damit zu tun hat, dass man einen Teil seines Schaffens an die Maschine abgibt und die Maschine eben nicht mehr als Werkzeug gesehen wird, als ein Sklave, der einfach genau das zu tun hat, was man will, sondern als ein mehr oder weniger gleichberechtigter Partner, mit dem es einen Austausch gibt.“ Peter Votava gehört also zu jenen vorhin angesprochenen MusikerInnen, die ihren Maschinen in weiterer Folge einen Gestaltungsspielraum einräumten.

Franz Pomassl erinnert daran, dass Songs etwa von DAF, Kraftwerk und Liaison Dangereuse im „legendären“ Studio von Conny Blank produziert wurden, der seine berufliche Laufbahn in den 1960er Jahren beim WDR als Studiomitarbeiter von Karlheinz Stockhausen begonnen hatte. Mitglieder von Kraftwerk hätten auch bei Stockhausen studiert. Hier hätte es also eine bereits sehr frühe Verankerung der

neuen elektronischen Musik im Bereich der zeitgenössischen Klassik gegeben. Auch ihm hätte sich das Ausmaß des Netzwerkes aber erst viel später erschlossen.

Nach dem Anknüpfen an Bestehendes gefragt, spricht Franz Pomassl von der Feedback-Schleife, die sich bald zwischen den Szene-AkteurInnen und den einschlägigen JournalistInnen bildete: „Die JournalistInnen der einschlägigen Magazine, wie etwa von The Wire, die schon immer an vorderster Front mit dabei waren und über die Entstehung der elektronischen Club Kultur geschrieben haben, die haben natürlich schon ganz schnell dann auch die Frage gestellt, ob Aphex Twin tatsächlich als Wunderkind bezeichnet werden kann, das total autonom seine Musik kreiert und Bezüge hergestellt zu den MinimalistInnen der 1960er Jahre und zu Edgar Varèse.“ Schnell wurde in den Medien ein historischer Bezugsrahmen aufgespannt, woraufhin viele MusikerInnen dann auch anfangen, Nachforschungen anzustellen und in den Archiven zu graben.

Auch Susanne Kirchmayr meint, dass es in den Anfangstagen von Techno kein Geschichtsbewusstsein gegeben hätte, wobei gerade das diese spezielle Energie entstehen ließ: „Man ist vor weißen Blättern gesessen und hat die Geschichte mitgeschrieben, diese Annahme hat viel von dem tollen Gefühl ausgemacht, das damals geherrscht hat.“ Wissen könne manchmal total hemmen und blockieren, stimmt Michaela Schwendtnr hier ein: „Junge Leute, die völlig unbedarft an die Sache herangehen, machen mitunter extrem frische Sounds und Arbeiten, eben weil sie diese Befangenheit überhaupt nicht haben.“

Mit dem so genannte Bedroom Producing, mit diesem „Kopfhörer-mäßigen, völlig in sich Versunkenen, Isolierten“ kam auch ein ganz neues Sozialmodell auf, hat Peter Rantasa im Kapitel 1.2.1. gesagt. Die neue elektronische Musik wurde nicht in Bands gemacht. Wenn man nicht ganz alleine sein wollte, dann spielte man im Duo, die Regel waren aber Solo-Auftritte: „Und das hat ökonomische und andere Auswirkungen, weil eine Tour zu viert ist etwas anderes als eine Tour alleine. Also man ist mobiler, und kann sich damit auch schneller international vernetzen, als gemeinsam mit einer Band, – wo alle nicht von der Musik leben können, daher einen

Job haben, gleichzeitig Urlaub haben müssen, dann müssen sie auch noch eingeladen werden, also unmöglich in Wahrheit, was ja auch viele erlebt haben.“ Die sich schnell über den Globus ausbreitende Party Kultur hätte bald zu „einem Art Jetset“ der DJs geführt.

Die Technologie wurde immer einfacher und auch kleiner und leichter, und das machte die MusikerInnen immer mobiler, wie alle InterviewpartnerInnen anmerkten. Es hätte zum Lifestyle der elektronischen Club Kultur dazu gehört, ein „möglichst kleines tool“ zu besitzen, mit dem man „möglichst flexibel“ war, schildert Franz Pomassl. Man wollte nicht irgendeinen „inzeptösen, lokalen Musikstil“ pflegen, sondern verstand elektronische Musik als eine internationale Sprache, die über die Grenzen der Länder und Kontinente hinweg zu verbinden vermochte: „Man spielt nicht nur in den nächst gelegenen Kellern und Clubs, sondern man will sofort nach London, Paris und Berlin, um dort in die Szenen einzusteigen.“

All dies passierte bereits bevor sich das Internet Mitte der 1990er Jahre breitflächig manifestiert hatte. Mit dem Aufkommen des Internets und der Markteinführung des Laptops beschleunigte sich der Prozess der internationalen Vernetzung noch einmal. Nun war man noch ein Stück weit flexibler und mobiler. All die Gerätschaften, die man zur Musikgenerierung und für den Live-Auftritt benötigte, so Franz Pomassl, waren nun auf dem Laptop in digitaler Form verfügbar: „Und der Laptop war dann aber eben nicht nur das Gerät zur Musikgenerierung und Live-Instrument, der Laptop bildete auch gleichzeitig die Schnittstelle zum Internet und damit zum weltweiten Kommunikationsnetzwerk und zu den diversen digitalen Klangarchiven.“ Heute, ergänzt Pomassl, würde man seine Musik ja auch mittels Laptop und via Internet vertreiben.

Eine Zeit lang standen Projekte im Vordergrund, erzählt Elisabeth Zimmermann, bei denen man im Cyberspace zusammenkam, um mit Hilfe der diversen Audio-Streaming-Technologien gemeinsam Musik zu machen. „Also das war sicher auch eine Errungenschaft“, resümiert Zimmermann, „endlich die Möglichkeit zu haben

sich relativ einfach über Zeit- und Ländergrenzen hinweg verbinden zu können.“
Dafür brauchte es nun auch keine große Institution im Hintergrund mehr, die (finanzielle) Ressourcen zur Verfügung stellte, denn das Vernetzen via World Wide Web kostete gerade einmal den Betrag, der für die Internetverbindung anfiel, und dieser bewegte sich in einem überschaubaren Rahmen.

Konrad Becker bringt noch einen weiteren Aspekt zur Sprache, der hier bereits angesprochen und im nächsten Kapitel weiter ausgeführt sei. Für viele MusikerInnen veränderte sich mit dem Gebrauch elektronischer Musikinstrumente auch ihr Werkbegriff. Die musikalische Arbeit von Becker sei hier als prototypisch angenommen. Ihm sei es darum gegangen, so Konrad Becker, Klangräume zu konstruieren, in denen die HörerInnen eine aktive Rolle einnehmen und auf eine „Entdeckungsreise im akustischen Weltraum“ gehen konnten.

1.2.3. Zur Wahrnehmung elektronischer Musik

Tatsächlich als einen „Bruch im kompletten Verständnis wie man Musik wahrnimmt“ schildert Peter Votava jenen Moment 1991 in Berlin, in dem Techno in seinem Leben Einzug hielt. Es passierte beim Betreten des legendären Berliner Techno Clubs Tresor: „Da bin ich runter und das war's! Also das war wirklich so ein Einschnitt in meinem Leben, muss man echt sagen.“ Auf die Frage, warum dieses Erlebnis so einen starken Eindruck bei ihm hinterlassen hat, antwortet Votava: „Das war deswegen so intensiv, weil ich Tanzmusik gehört hab, die klanglich aus der damaligen Perspektive so extrem war, wie man es von Tanzmusik nicht kannte. Aufgrund meines Industrial-Backgrounds war sie mir schon irgendwie vertraut. Aber diese Tanzmusik war so körperlich; hat nicht nur den Kopf, sondern den gesamten Körper in Beschlag genommen. Und dazu kam das ganze Environment. Ich bin da runtergegangen in diesen Keller, und es war komplett vernebelt. Also es war so vernebelt, dass ich meine eigene Hand nicht gesehen hab vor dem Gesicht. Es war auch interessant, dass der Ort an dem der DJ stand getrennt war von jenem Ort, an dem sich das Publikum aufhielt. Oder auch nicht, das war nicht nachvollziehbar, weil es war so viel Nebel in dem Raum, dass ich nicht wusste, ob ich da nun alleine bin,

oder ob in diesem Raum 500 Leute sind. Weil ich wusste auch nicht, wie groß der Raum ist. Ich bin also da rein und es gab einfach nur Nebel und Strob.¹² Das war von der Intensität her ganz etwas anderes, als ein mehr oder weniger immer noch nach Rock-Prinzipien funktionierendes Konzert, wo du halt doch weißt, wo vorne, hinten, oben, unten ist. Dort gibt es einen Anfang, es gibt ein Ende, es gibt Pausen, du weißt immer wo du bist.“

Von der ersten Begegnung mit Techno sprechend, erzählt auch Franz Pomassl von einem Initialerlebnis in Berlin. Dieses ereignete sich in den späten 1980er Jahren. „Da waren ja die ersten richtigen Techno Raves und Partys eben in Ost-Berlin, wo ehemalige Regierungsgebäude über Nacht zu riesigen Techno Clubs und Hallen umfunktioniert wurden, in denen dann bis zu 5000 Leute auf einmal waren. Ja, und da bin ich dann auch in eines dieser ersten Techno Raves in Ost-Berlin hineingeraten und das war natürlich schon ein Taste of Revolution, wie ich ihn vorher noch nie erlebt hatte.“ Pomassl hatte zu dieser Zeit bereits selber Experimente in sehr hohen und sehr tiefen Frequenzbereichen und mit intensiven Beats gemacht, „aber das dann in so einem riesigen Party-Setting über diese gigantischen Tonanlagen und -systeme zurückgespielt zu bekommen, gekoppelt mit diesen intensiven, minimalen Lichteffekt-Blasts usw., das war natürlich enorm.“

Peter Votava hat es bereits angesprochen, die MusikerInnen bzw. DJs traten in den Hintergrund; oftmals war der Ort, an dem sie sich befanden bei all dem Nebel gar nicht auszumachen. Die Dichotomie zwischen aktivem/r MusikerIn und passivem/r ZuhörerIn wurde aufgehoben. Elektronische Musik ist eine Musik, wie es Heinrich Deisl ausdrückt, die „nur Fahrten beschreitet“. Es werden keine Erklärungsmuster angeboten, so wie das in der Rock Musik der Fall ist. In der Rock Musik wird den ZuhörerInnen ein durchkomponierter Song präsentiert, der einen Text und eine klare Botschaft hat. Elektronische Musik lässt demgegenüber ein Ambiente entstehen, „wo es eher darum geht Architektur und Raum in die Wahrnehmung miteinfließen zu lassen“, wo sich die RezipientInnen in „einer Art von permanentem Fluss befinden“.

¹² Strob ist die im Techno-Jargon gebräuchliche Abkürzung für Stroboskop.

Das aktive Hören elektronischer Musik ist als eine kognitive Leistung zu betrachten, so Konrad Becker. Hat man erst einmal gelernt, gedanklich in die Musikräume einzudringen, die von den MusikerInnen und DJs aufgespannt werden, dann offenbart sich „eine extreme klangliche Dichte und Reichhaltigkeit“ und man kommt darauf, dass diese vermeintlich monotone Musik zu Unrecht der Monotonie bezichtigt wird. Seine Ausführungen veranschaulicht Becker am Beispiel der Wortwiederholung. Wenn man sich die Aufnahme des immer wieder gleichen Wortes im Loop anhört, dann beginnen sich nach einiger Zeit im Kopf andere Buchstabenkonstellationen zu bilden; dann meint man plötzlich andere Wörter zu hören. Beim Hören repetitiver Musik, die ja auch – hier sei noch einmal daran erinnert – das Charakteristikum von Trance und schamanistischer Musik ist, beginnt man also einen Prozess der kognitiven Veränderung zu erleben. Genau dieses psychologische Phänomen wollte Konrad Becker bei seinen HörerInnen auslösen, wenn er Klangräume konstruierte, in denen die HörerInnen auf eine „Entdeckungsreise im akustischen Weltraum“ gehen konnten.

Neben der Dance Floors wurden bei den großen Techno Partys bald sogenannte Chill Out Räume installiert, Rückzugsorte, „wo man nicht die Körperbewegung durchführen musste“, wie es Peter Rantasa beschreibt, „wo das Schwitzen aufgehört hat, wo man sich zurückziehen und eben abkühlen konnte“. Auch die Chill Out Räume wurden durchgehend beschallt, allerdings mit ruhigeren und oftmals auch experimentelleren Spielformen der sich nun bereits sukzessive ausdifferenzierenden elektronischen Club Musik. Die Chill Out Räume entwickelten sich schnell zu Sammelbecken für die unterschiedlichsten AkteurInnen: „Da haben sich Jazzer eingefunden, da haben sich Leute aus der Neuen Musik eingefunden, da haben sich bildende Künstler eingefunden und da sind auf einmal die Techno DJs gekommen, die in der Zwischenzeit Komponisten wie etwa Stockhausen entdeckt hatten, um deren Musik in ihre Mixes dort dann auch gleich einfließen zu lassen.“ Für die Musik, die in den Chill Out Räumen zu hören war, setzte sich der Begriff der Ambient Musik durch. Über diesen konstituierte sich auch das erste phonoTAKTIK Festival und schließlich, gewissermaßen als permanenter Chill Out Raum, das

Szene-Lokal rhiz. Auch dort war das Publikum anfänglich sehr heterogen, erinnert sich Heinrich Deisl, nicht zuletzt wohl auch aufgrund mangelnder Alternativen.

Die Experimentierfreudigkeit der MusikerInnen traf in den frühen Tagen der elektronischen Club Kultur auf eine ausgeprägte Toleranz beim Publikum. „Wenn die Maßstäbe einfach noch nicht so genau feststehen“, erklärt dies Susanne Kirchmayr, „dann ist es auch schwierig, eindeutig zu messen und ein schnelles Urteil zu fällen.“

1.2.4. Zur Erschließung neuer noch unbesetzter Orte

Die neue elektronische Musik erschloss ihren AnhängerInnen auch neue Aufführungsorte. Dies geschah nicht zuletzt aus einer Notwendigkeit heraus, nämlich weil, Techno in den Anfangstagen bei den alteingesessenen Club-BesitzerInnen und VeranstalterInnen in der Regel auf wenig Verständnis stieß. Also besetzte man leer stehende Räume, die eigentlich gar nicht für Tanzveranstaltungen vorgesehen waren, wie etwa in Ost-Berlin ehemalige Regierungsgebäude oder in Wien einen der ehemaligen Gasometer¹³ und – im kleinen Format – Räumlichkeiten im heutigen Museumsquartier. Nicht zufällig, so Peter Rantasa, hätte das erste phonoTAKTIK Festival im Rahmen eines Architekturfestivals stattgefunden. Die Ortsfrage sei ein „konstituierendes Element“ der elektronischen Club Kultur gewesen.

Neue Orte für diese neue Musikkultur zu finden war also eine Notwendigkeit, es ging aber auch darum, Selbstbewusstsein zu demonstrieren und sich Raum zu nehmen. „Techno und elektronische Musik im weiteren Sinn haben auf jeden Fall dazu beigetragen, Partykultur zu etablieren“, so Heinrich Deisl, „und den, sag ich einmal, Freiheitsgedanken von Partykultur mindestens zu problematisieren.“ In den Anfangstagen manifestierte sich die elektronische Club Kultur nur temporär. Nachdem ein leer stehender Raum gefunden war, wurde eigens für die Party, das Rave die nötige Infrastruktur geschaffen. Die Party bzw. das Rave konnte aber auch

¹³ Hier fanden die ersten XXX Raves statt.

beispielsweise im Wald sein, so Deisl: „Da ging es darum: Wir wollen irgendwo draußen Party machen. Wir besorgen uns die ganzen notwendigen Materialien. Wir besorgen uns das Equipement. Wir besorgen uns die Leute. Wir besorgen uns, was auch immer wir brauchen.“ Dieser Ermächtigungsversuch, dieser Versuch der Etablierung einer alternativen Party Kultur würde in seinen Augen „definitiv ein Politikum“ darstellen.

Eine Manifestation dieses neuen Selbstbewusstseins war auch die Free Parade, Wiens Techno Parade, in dessen Rahmen erstmals 1994 eine Reihe von Techno Sound Systems über die Ringstraße zogen. Maßgeblich mitinitiiert wurde sie von Konrad Becker. Im nächsten Jahr seien aber bereits „die Geschäfte-Macher“ gekommen, erzählt Konrad Becker, „die versucht haben, Leute auszusperrern, wenn diese kein Geld abgeliefert haben und die die Free Parade als Werbebanner-Umzug missbraucht haben.“ In der Aufbruchsstimmung, die Anfang der 1990er Jahre geherrscht hat, hätte sich zwar eine große emotionale Dynamik entwickeln können, erklärt Konrad Becker, die ProtagonistInnen der neuen elektronischen Club Kultur waren aber nicht in die „Schule der Straße“ gegangen, weshalb es ihnen an der „kognitiv-politisch-emanzipatorischen Haltung“ fehlte, die nötig gewesen wäre, um der Kommerzialisierung etwas entgegenhalten zu können.

An dieser Stelle sei nochmals in die Geschichte hinabgetaucht. Konrad Becker erklärt das Konzept des Sound Systems, das als musikkulturelles Phänomen zuerst in der Dub Musik Szene in Jamaika aufgetaucht ist und das Becker dann in London kennengelernt hat: „Du machst dir deine eigene Musik, du machst dir deine eigene Kultur, du machst dir dein eigenes illegales Piratenradio, du musst dir sogar deine eigenen Platten herstellen und deine eigenen Lautsprecher-Boxen bauen.“ Denn, so Becker, die Plattenpresswerke wussten damals noch nicht, wie diese eben vor allem im sehr tieffrequenten Bereich angesiedelte Musik auf Vinyl zu bannen war und die handelsüblichen Beschallungsanlagen waren nicht in der Lage diese Musik wiederzugeben. Als „Art kulturelle Produktionsunits“ bezeichnet der Musik- und Medienaktivist Sound Systems. In den 1990er Jahren wurde das Konzept des Sound Systems von ProtagonistInnen der Techno Szene aufgegriffen. „Wo die Leute mit

ihren Sound Systems auch durch Europa gezogen sind und Teknivals veranstaltet haben“, schildert Korad Becker.¹⁴

Ihre Spätwirkung entfaltete die Free Parade anlässlich der Angelobung der schwarz-blauen Bundesregierung im Februar 2000. Als ein Projekt seiner Gesellschaft für Wissenschaft und Volkstanz versammelte Becker zahlreiche ProtagonistInnen und AnhängerInnen der elektronischen Club Kultur, um gemeinsam mit ihnen den Unmut gegen die schwarz-blaue Bundesregierung „mit den Mitteln der Jugendkultur und der elektronischen Musikszene“ auf die Straße zu tragen.¹⁵ Ein Jahr lang traf man sich einmal wöchentlich. Dies sei nicht nur wichtig für die Psychohygiene der Beteiligten gewesen, so Becker, sondern es sei ihnen von Volkstanz auch darum gegangen, der Symbolpolitik der schwarz-blauen Bundesregierung eine andere Symbolpolitik entgegenzuhalten.

Als einen Ort, der für die elektronische Club Kultur zentral war und der sich im weiteren Verlauf als fixe Institution im Wiener Nachtleben manifestieren konnte, nennen mehrere Interview-PartnerInnen das Flex. Die Geschichte des Flex würde auch sehr schön „diese Kontinuität“ beschreiben, führt Peter Rantasa aus, „vom Punk, vom besetzten Haus in den Tempel sozusagen der Techno Partys“. Das Flex sei ein gutes Beispiel für einen vaszierenden Platz, der ursprünglich aus dem Punk-Spirit heraus entstanden ist, war der heutige Flex-Besitzer Tom Eller doch bereits im von Punks besetzten Haus in der Ägidigasse aktiv.

1.2.5. Was die Stimmung zusätzlich anheizte

In erster Linie kann die elektronische Club Kultur als eine Folge der Digitalisierung gesehen werden. Zusätzliche Energien generierte die Aufregung rund um die bevorstehende Jahrtausendwende und rund um den Zusammenbruch des

¹⁴ Teknivals sind im Rahmen der Freetekno Bewegung vorwiegend anonym veranstaltete Techno Partys. Die ProtagonistInnen der Freetekno Bewegung positionieren sich klar in Opposition zu der kommerziellen Techno Bewegung.

¹⁵ In dem Namen Gesellschaft für Wissenschaft und Volkstanz steckt ein Verweis auf den Dub Musiker Scientist.

kommunistischen Systems. „Also es gab da wirklich so ganz, ganz starke Energien“, meint dazu Franz Pomassl, „die das Ganze noch verdoppelt haben von der Wahrnehmung her und darum war das dann schon so ganz markant wirklich; so ein richtiger turn, eine Zeitenwende.“

Früher in einem anderen Interview, erzählt Dieter Kovacic, hätte er einmal die Labels Mego und charhizma und die sie umgebende experimentelle, elektronische Musikszene als eine geistige Antwort auf die großen geopolitischen Umbrüche der 1980er und 1990er Jahre, wie der Systemwechsel in Ost-Europa und der Zerfall Jugoslawiens definiert: „Weil da einfach in einem sehr großen Maßstab gesellschaftspolitische Veränderungen passiert sind, die natürlich auch rückwirken auf ästhetisches Empfinden und auf mikrosoziale Zusammenhänge.“

Viel Kraft hätte die frühe elektronische Club-Kultur auch aus einer gewissen „Pre-Millennium Tension“, wie es Franz Pomassl mit Verweis auf Tricky bezeichnet, gewonnen.¹⁶ Auf dem Dance Floor trieb man die Tanzkultur an ihr „äußerstes Limit“, sowohl was die körperliche Intensität, als auch was die Veranstaltungslänge betraf: „Wie lange kann die längste Club-Party gehen? Drei Tage? Eine Woche? Zwei Wochen? Also das waren dann auch so Themen, die damit verbunden waren. Das gab es in anderen Wissensgebieten auch. Wie lang kann man ohne Schlaf aktiv sein?“ Viele dieser Experimente hätte man nun im Bereich der elektronischen Club Kultur realisieren wollen. Dies hätte auch zu einer Neudefinition der Grenzen von Musik und Musikkultur geführt.

2. Was waren die Utopien der frühen elektronischen Club Kultur

Mit dem Begriff Gehirnwäsche verbindet Konrad Becker eine positive Bedeutung. Er weist darauf hin, dass repressive Regime nicht nur durch Polizeigewalt, sondern auch durch ideologische Einübung funktionieren. Das Öffnen von neuen Gedankenräumen, die es einem ermöglichen, eine Position außerhalb der herrschenden Denkmuster einzunehmen, sei deshalb sehr wichtig und das Hören

¹⁶ Es gibt übrigens ein Album von Tricky mit dem Titel "Pre-Millennium Tension.

elektronischer Musik würde hier einen Kanal öffnen, eben weil in der elektronischen Musik die Dichotomie zwischen aktivem/r MusikerIn und passivem/r HörerIn aufgehoben sei. Becker merkt auch nochmals an, dass im Club, beim Rave oder der Party jeder mit sich selber tanzt, jedoch in dem Wissen dabei nicht alleine, sondern Teil einer Gruppe Gleichgesinnter zu sein.

Im Akt des Hörens elektronischer Musik liegt also ein emanzipatorisches Element begründet. In der elektronischen Musik werden Klangräume aufgespannt, die die HörerInnen eingeladen sind selbstständig zu bereisen und dabei ihren Gedanken freien Lauf zu lassen.¹⁷ Das Hören elektronischer Musik lässt ein Gefühl der Selbstbestimmtheit und Selbstermächtigung entstehen, das sich in der Gruppe noch zusätzlich verstärkt.

Was waren die soziomusikalischen Utopien, die elektronische Musik zu bringen schien? Die Ergebnisse der Interviewanalyse werden im Folgenden zu fünf Utopien verdichtet, die sich im Zuge der Gespräche und beim Zusammenführen der Informationen aus den einzelnen Gesprächen, herauskristallisiert haben.

Utopie 1 handelt vom Zurücktreten des KünstlerInnen-Subjekts hinter die Musik, Utopie 2 von der Demokratisierung der Produktionsmittel. Utopie 3, überbetitelt mit „Der Autor als Produzent“ knüpft an den gleichnamigen Text von Walter Benjamin an. In diesem forderte Benjamin die Kunstschaffenden auf, ihre Funktion im Produktionsprozess zu überdenken, um schließlich direkt in die Mechanismen des Produktionsapparates eingreifen zu können, – eine Forderung, so die dritte hier herausgearbeitete Utopie, die man meinte in der elektronischen Club Kultur nun mit Hilfe der neuen digitalen Produktionsmittel endgültig in die Tat umsetzen zu können. Die vierte Utopie handelt von der Vorstellung elektronischer Musik als internationaler Sprache und die fünfte Utopie von der Einebnung der Grenzen

¹⁷ In diesem Sinne seien auch die zahlreichen „Space-Metaphern“ zu verstehen, die in der elektronischen Club Musik regen Gebrauch finden, so Konrad Becker. Als konkretes Beispiel nennt Becker die Association of Autonomous Astronauts, die sich 1995 im Zuge der Rave-Bewegung gebildet hat. Die Association of Autonomous Astronauts ist ein weltweites Netzwerk an AktivistInnen, die an der Entwicklung eines Programmes der unabhängigen Weltraumfahrt arbeiten. Hier geht die Beschäftigung mit den unendlichen Weiten des Weltalls über das Metaphorische sogar noch hinaus.

zwischen Klassen, Ethnien und Geschlecht.

2.1. Utopie 1. Zurücktreten des KünstlerInnen-Subjekts hinter die Musik

Die erste Utopie baut auf dem neuen Selbstverständnis auf, das die MusikerInnen in der elektronischen Club Kultur hatten. Der Genie-Kult wurde abgelehnt. Nicht der/die KünstlerIn, sondern das Publikum stand im Scheinwerferlicht. Das zentrale Geschehen fand nicht auf der Bühne, sondern auf dem Dance Floor statt. Was zählte war einzig und allein die Musik, und nicht die Person, die diese Musik machte. So die Utopie.

Bereits in den 1970er und 1980er Jahren wurde die Stage-Performance zurückhaltender und unterkühlter, erinnert Franz Pomassl, „ohne großes Posing“. Anfang der 1990er Jahre traten die MusikerInnen in der Techno-Szene dann ganz in den Hintergrund und zelebrierten die Vorstellung einer posthumanen Musik, einer Musik die ohne menschliches Dazutun entsteht; einer sich maschinell selbst generierenden Musik. Das, so die Utopie, wird die Musik der Zukunft sein.

„Darum gab es ja auch dann wirklich nur mehr Pseudonyme, ominöse Namen“, schildert Franz Pomassl, „und man kannte die Gesichter dieser Produzenten nicht mehr. Das war wirklich so über vier, fünf Jahre das oberste Gebot in der Szene, dass man die Gesichter der Produzenten eigentlich nicht mehr kennen durfte.“ Als Beispiel nennt Pomassl die ProtagonistInnen von Underground Resistance und von Basic Channel und Aphex Twin. Umso größer sei demgegenüber das physische Ausagieren auf dem Dance Floor gewesen.

Die Emotionalität des Künstlers bzw. der Künstlerin sei nun nicht mehr der zentrale Gegenstand der Musik gewesen, so Peter Rantasa, womit die KünstlerInnen auch nicht mehr zu Role Models oder Identifikationsfiguren werden konnten. Es ging nicht darum, eine weitere „Hall of Fame“ zu errichten, erzählt Heinrich Deisl, sondern viel mehr darum, „einen Fluss“, „permanente Bewegung und Austausch“ zu generieren. Im Vordergrund stand die Prozesshaftigkeit von Musik. Die

elektronischen Musikmaschinen, hieß es, würden keine MusikerInnen brauchen, sondern MaschinistInnen, die es verstehen sie zu bedienen. Natürlich sei dies auch im Zusammenhang mit der „allgemeinen Technikausrüstung der Gesellschaft“ zu sehen, die mit der sukzessiven Digitalisierung sämtlicher Lebensbereiche eine neue Ebene erreicht hatte.

Konrad Becker veranschaulicht mit einem Beispiel aus der eigenen Musikpraxis, was man sich darunter vorstellen kann, wenn davon die Rede ist, dass nicht die Emotionalität des Künstlers bzw. der Künstlerin, sondern die Prozesshaftigkeit von Musik im Vordergrund steht. Statt als Musiker oder Komponist hätte er sich immer als Klangforscher bezeichnet, so Becker. Die Entstehung seiner Musik hätte er möglichst zu „objektivieren“ versucht, hier hätte er ständig nach neuen Ideen und Möglichkeiten gesucht.

Die Grundlage vieler seiner Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre entstandenen Stücke seien „metamathematische Operationen“ gewesen: „Ich habe zum Beispiel mit bestimmten Proportions- und Zahlenverhältnisse, die sich in der Akustik und in der Harmonik finden, gearbeitet, aber auch mit so genannten Naturkonstanten, das heißt mit bestimmten Zahlen- und Proportionsverhältnissen, die im Bauplan des Lebens regelmäßig vorkommen. Ein berühmtes Beispiel ist die Fibonacci Kurve. Das ist eine Zahlenfolge, nach der sich etwa die Blattbildung bei Pflanzen orientiert oder die Bildung eines Schneckengehäuses.“

2.2. Utopie 2. Demokratisierung der Produktionsmittel

Mit der Einführung des Heimcomputers war der Zugang zu einer akademischen Ausbildungsstätte nicht mehr nötig, um elektronische Musik machen zu können. Die elektronische Musik wurde „aus dem akademischen Elfenbeinturm herausgerissen“, hat Helge Hinteregger in Kapitel 1.2.1. gesagt. Man musste auch nicht mehr gelernte/r InstrumentalistIn sein, um als MusikerIn ernst genommen zu werden, das war in der elektronischen Club Kultur nicht nötig. Hier waren die meisten MusikerInnen AutodidaktInnen, die ihre elektronischen Musikmaschinen auf

unkonventionelle Art und Weise erforschten, um ihnen bislang noch nicht gehörte Klänge zu entlocken. Gerade diese Klänge waren es, die besonders interessierten. Man brauchte keinen Proberaum mehr, sondern konnte seine Musik etwa im Schlafzimmer produzieren, um hier nochmals auf die viel zitierten „bed room producer“ hinzuweisen. Um die Musik zur Aufführung bringen zu können, reichte ein rudimentäres tontechnisches Wissen. Überhaupt wurde die technische Handhabung der elektronischen Musikinstrumente zusehends einfacher.

All diese Faktoren führten dazu, dass nun wesentlich mehr Menschen Musik machen konnten. Mit Hilfe des Internets war es dann auch möglich, die eigene Musik selbstständig zu vertreiben und zu bewerben, dafür brauchte man nun keine ZwischenhändlerInnen mehr. All diese Faktoren führten dazu, dass eben in dem bereits beschriebenen, allgemeinen Gefühl der Selbstbestimmtheit und Selbstermächtigung gerne von einer Demokratisierung der Produktionsmittel gesprochen wurde.

Michaela Schwendtner beschreibt den Zeitgeist der in der elektronischen Club Kultur anfänglich geherrscht hat: „Das war ja eben diese Haltung des Do it yourself.¹⁸ Man ist selber verantwortlich, für das was man tut, aber auch gleichzeitig der/die NutznießerIn dieses Tuns. Man ist seine eigene kleine Firma, eine Ich-AG. In diesen Netzwerken gab es dann ja auch immer so Gegengeschäfte. Man hat sich gegenseitig geholfen, Arbeit verschafft. Und am Abend hat man sich dann im Club getroffen und gemeinsam abgetanzt. Die Raves Anfang der 1990er Jahre, das waren ja Massenjugendveranstaltungen. Und da gab es plötzlich so ein größeres Gemeinschaftsgefühl. Das ist eigentlich etwas Neues. Das hat es so davor nicht gegeben. Überall hat man junge Menschen gesehen, von denen man sich dachte, die denken genauso wie ich. Ich glaube, dass es ab diesem Zeitpunkt selbstbewusstere Jugendliche gegeben hat.“

2.3. Utopie 3. Der Autor als Produzent

¹⁸ Wie bereits in Kapitel 1.1. ausgeführt kommt der Do it yourself Ansatz, kurz als DIY-Ansatz bezeichnet, aus dem Punk.

Christina Nemec verweist in diesem Zusammenhang auf Walter Benjamins Text „Der Autor als Produzent“, indem dieser die SchriftstellerInnen dazu auffordert, über ihre Funktion im Produktionsprozess nachzudenken. Benjamin wiederum bezieht sich in diesem Text auf Bert Brecht, der von den Intellektuellen forderte, den Produktionsapparat nicht mit Inhalten zu beliefern, sondern ihn, soweit ihnen das möglich ist, zu verändern; direkt in die Mechanismen des Produktionsapparates einzugreifen; den Produktionsapparat umzufunktionieren, damit dieser dann in weiterer Folge dem Sozialismus dienen kann. „Mit anderen Worten“, schreibt Walter Benjamin, „erst die Überwindung jener Kompetenzen im Prozess der geistigen Produktion, welche, der bürgerlichen Auffassung zufolge, dessen Ordnung bilden, macht diese Produktion politisch tauglich; und zwar müssen die Kompetenzschranken von beiden Produktivkräften, die sie zu trennen errichtet waren, vereint gebrochen werden.“¹⁹

Der technische Fortschritt bildet für den Autor als Produzenten die Grundlagen seines politischen Fortschritts. Benjamin veranschaulicht seine Überlegungen anhand des Beispiels des Schriftstellers, an einer Stelle im Text ist dann aber auch vom Musiker die Rede: „(I)ch will in aller Kürze ein Wort über den Musiker einschalten, dass wir von Eisler haben: ,auch in der Musikentwicklung, sowohl in der Produktion als in der Reproduktion, müssen wir einen immer stärker werdenden Prozess der Rationalisierung erkennen lernen ... Die Schallplatte, der Tonfilm, die Musikautomaten können Spitzenleistungen der Musik ... in einer Konservenform als Ware vertreiben. Dieser Rationalisierungsprozess hat zur Folge, dass die Musikreproduktion auf immer kleiner werdende, aber auch höher qualifizierte Spezialistengruppen beschränkt wird.“²⁰

Bei der Musik bleibend bedeutet dies, dass ein Musikstück nicht lediglich auf seinen Werkcharakter beschränkt bleiben darf. Es muss ebenfalls eine organisierende

¹⁹ BENJAMIN, Walter: Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27. April 1934. Quelle: <http://www.texture-online.net/methodik/benjamin/autor-als-produzent/> (Stand: 21. Jänner 2012). S. 8.

²⁰ BENJAMIN: Der Autor als Produzent. S. 8.

Funktion besitzen. Auch im folgenden Zitat sei an die Stelle des Schreibenden der bzw. die MusikerIn gesetzt: „Diese erfordert weiterhin das anweisende, unterweisende Verhalten des/der Musikers/in. ... Ein/e MusikerIn, der/die die SchriftstellerInnen nichts lehrt, lehrt niemanden. Also ist maßgebend der Modellcharakter der Produktion, der andere Produzenten erstens zur Produktion anzuleiten, zweitens einen verbesserten Apparat ihnen zur Verfügung zu stellen vermag. Und zwar ist dieser Apparat umso besser, je mehr er Konsumenten der Produktion zuführt, kurz aus Lesern oder aus Zuschauern Mitwirkende zu machen im Stande ist.“²¹

Plötzlich mit einer Fülle an neuen Werkzeugen ausgestattet dachte man, so Christina Nemec, dass man diesen Gedanken nun noch einmal aufnehmen könnte, „dass man, wenn man einen Computer hat, nicht nur konsumiert sondern auch produziert.“

2.4. Utopie 4. Elektronische Musik als internationale Sprache

Techno hatte in seiner Anfangszeit etwas „weitgehend Unhierarchisches“, so Susanne Kirchmayr. Im Mittelpunkt stand die Liebe zur Musik. Hielt man eine Platte in der Hand, die auch vom Gegenüber verehrt wurde, dann kam man sofort ins Gespräch, egal ob man nun selber Musik machte oder lediglich Fan war. Es war auch relativ leicht möglich, die MusikerInnen kennenzulernen, die die Platten gemacht hatten, die man so verehrte. „Es gab auf Techno Partys nicht dieses unglaubliche, hierarchische Gefälle, das so weit geht, dass man zu diesen Superstars nicht mehr hin darf, weil alle irgendwie panisch reagieren.“ Ein hierarchisches Gefälle hätte sich erst viel später herausgebildet, sei aber selbst heute in der Regel nicht so groß, wie etwa im Mainstream-Pop, wo zwischen den MusikerInnen und dem Publikum regelrechte Sicherheitswände aufgezogen werden.

Auch sei in der elektronischen Club-Kultur die Grenze zwischen KonsumentInnen und ProduzentInnen eine durchlässige: „Also Leute, die sich über einen längeren Zeitraum hinweg intensiv mit dieser Musik befassen fangen eigentlich immer an,

²¹ BENJAMIN: Der Autor als Produzent. S. 11.

selber kreativ tätig zu werden.“ Die meisten beginnen als DJs, da sie ja ohnehin schon so viele Platten zu Hause haben, die sie gerne einem Publikum vorspielen möchten, um ihre Begeisterung mit diesem teilen zu können. Mit der Zeit fangen sie dann selber an, mit Klang zu experimentieren; aus Grooves und Rhythmen Tracks zu bauen.²² „Das heißt“, schließt Susanne Kirchmayr diesen Gedanken ab, „in den Clubs mit gutem Publikum, wo gute Musik gespielt wird, sind wahrscheinlich mindestens die Hälfte der Leute, die dort auf der Tanzfläche sind auch MacherInnen.“

Techno als Sprache, und zwar als eine internationale Sprache, der sich jeder bedienen und die über geographische, kulturelle und soziale Grenzen hinweg verbinden kann, das war eine weitere Utopie der frühen elektronischen Club Kultur. Susanne Kirchmayr präsentiert zur Veranschaulichung eines ihrer „Lieblingsbeispiele“, das, wie sie meint, auch von anderen gerne herangezogen wird: „Eines meiner Lieblingsbeispiele ist, dass die Deutsche Wiedervereinigung von Ost und West als erstes in den Clubs von Berlin passiert ist, nämlich in dem Sinn, dass die Leute aus dem Osten und die aus dem Westen etwas miteinander gemacht haben. Sie haben gemeinsam getanzt und dabei Zeit und Raum vergessen. Und ganz viele der Berliner Old School Techno-DJs waren Osis.“²³ Auch im Hardwax z.B., in diesem Plattenladen in dem ich gearbeitet habe, waren fast ausschließlich Leute aus dem früheren Osten beschäftigt.“

„Es könnte auch mit daran liegen“, reflektiert Kirchmayr, „dass im Club bei der Techno Party soziale Hürden deswegen leichter überschritten werden können, weil diese Art zu tanzen und dieser über viele Stunden hinweg entstehende Sog der Musik, der relativ ungebrochen ist, einfach auch dafür sorgen, dass man eben Zeit und Raum als Dimension weitgehend ausblenden kann. Das sind ideale Voraussetzungen, damit genau solche sozialen Phänomene passieren können“. Susanne Kirchmayr führt noch ein weiteres Beispiel an: „Dass ich dann plötzlich als privilegierte, weiße Europäerin einen unheimlich guten Draht zu schwarzen Ghetto Boys aus Detroit hatte, ja, also so etwas konnte auch nur mit Techno passieren.“

²² Stücke insbesondere der elektronischen Club Musik werden oft als Tracks bezeichnet.

2.5. Utopie 5. Einebnung der Grenzen zwischen Klassen, Ethnien, Geschlecht

Auf allen bereits genannten Utopien, dem Zurücktreten des KünstlerInnen-Subjekts hinter die Musik, der Demokratisierung und der Produktionsmittel, dem Umfunktionieren des Produktionsapparates und der Verwendung von elektronischer Musik als internationale Sprache baut eine hier separat behandelte vierte Utopie auf, nämlich die Utopie der Einebnung der Grenzen zwischen Klassen, Ethnien und der Geschlechter. Die Entrechteten dieser Erde haben sich zusammengeschlossen, um eine globale Jam-Session zu starten, hat Konrad Becker in Kapitel 1.1.2. gesagt.

Bereits in Disco, einer Musikkultur, die anfänglich vor allem unter Homosexuellen Verbreitung fand, wurden die elektronischen Musikmaschinen bewusst dazu verwendet, um „eine Art von Befreiung“ herbeizuführen, so Heinrich Deisl, „wo es eine Zeit lang die Idee gab, diese Maschinenmusik gefällt uns, weil der Maschine egal ist, welche Hautfarbe Du hast. Diese Maschine spielt dich als Weißer, als Schwarzer, als Latino, als Frau, als wer auch immer.“ Dies würde im Grunde zwar stimmen, nur hätte man die Rechnung ohne die Distribution gemacht; ohne den Ausschließungsmechanismen, die „in den weiteren Zonen dieser Musik“ wirksam werden.

Diese weiteren Zonen, zu denen auch die Distributionsmechanismen von Musik zu zählen sind, sollen im nächsten Kapitel näher untersucht werden, in dem der Frage nachgegangen wird, was aus den Utopien der frühen elektronischen Club Kultur wurde.

3. Was wurde aus den soziomusikalischen Utopien der frühen elektronischen Club Kultur?

Was blieb von der großen Aufbruchsstimmung in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren? In wie weit haben sich die Utopien, die in den frühen Tagen der

²³ Osss ist die umgangssprachliche Abkürzung für Ost-Deutsche.

elektronischen Club Kultur gesponnen wurden, im weiteren Verlauf der Geschichte eingelöst? Dieser Frage soll also in Kapitel 3 der vorliegenden Diplomarbeit nachgegangen werden. Es lässt sich generell sagen, dass schnell Ernüchterung eingetreten ist. Es ist rund 20 Jahre später aber noch nicht alles verloren. In einigen Bereichen haben sich die Utopien sogar erfüllt, wie die Interviewanalyse zeigt.

Die elektronischen Musikinstrumente wurden immer einfacher, billiger und waren leicht erhältlich. „Das erste mal, wo das wirklich so stattgefunden hat war in den 90ern“, so Helge Hinteregger, „und das galt aber letztendlich dann für alle, die einen haben es nur schneller gemacht. Jetzt sind wir in einer Situation, wo alle nachgerüstet haben. Jeder kann jetzt damit umgehen. Es wurde zum Allgemeingut.“ Das sei die große Errungenschaft, die die elektronische Club Kultur gebracht hat.

Und auch der internationale Austausch war vor der breitflächigen Etablierung des Heimcomputers und des Internets um ein Vielfaches schwieriger, erzählt Helge Hinteregger: „Man musste ein totaler Nerd sein, um ganz einfach das Wissen zu erhalten, was in der Welt passiert. Das war jetzt viel schneller zugänglich.“ Mit dem Aufkommen des Internets sei eine andere Form der Vernetzung entstanden. „Und ich glaube auch so ein Gefühl der Freiheit ist da entstanden, auch durch die Buntheit der einzelnen Szenen“, führt Hinteregger weiter aus. „Was in den 60ern der Aufbruch der Hippies und der Flower Power Bewegung war, auch mit ihrem politischen Anspruch und den politischen Zirkeln, die damals entstanden sind, das war in den 90ern dieser bunte Haufen von Musikern, Künstlern und Theoretikern. Da ging es ja dann auch um Netztheorie, Netzkunst. All diese Dinge sind ja in der gleichen Zeit entstanden, und hatten mit den gleichen Maschinen zu tun und auch mit den gleichen Möglichkeiten, was die Umsetzung von künstlerischen Ideen betrifft.“ Heinrich Deisl erinnert daran, dass die Public Netbase und das rhiz die ersten Orte in Wien mit öffentlichem Internetzugang waren.

Auch Peter Rantasa sieht im Techno-Spirit ein sich Fortsetzen des alten 1960er Jahre Mythos, der mit der Turbo-Kommerzialisierung der Rockmusik bereits tot geglaubt war: „In der Rezeptionshaltung gab es natürlich die Hoffnung, dass es da noch

einmal weitergeht.“ Mit dem Veranstellen von Techno Partys hoffte man, neue Befreiungshorizonte öffnen und die herrschenden Verhältnisse unterlaufen und aufbrechen zu können. Entstanden sind in weiterer Folge neue Kommunen, aber auch – nicht beim 1960er Jahre Mythos sondern bei der Turbo-Kommerzialisierung der Rockmusik anschließend – „knallharte Business Models frei von irgendeiner Utopie“.

Als einen „Kulturschock“ und „richtigen Neustart“ bezeichnet Konrad Becker das Aufkommen der elektronischen Club Kultur. Getragen wurde diese neue Jugendbewegung von einer neuen Geisteshaltung. Es gab kein Konkurrenzdenken und es herrschte eine grundlegende Friedfertigkeit. „Bei den Techno Partys sind hunderte bis tausende Leute zusammengekommen, und es gab nie ein Problem, es gab keine Schlägereien, es gab keine Rempelen, alles war cool, – und das ganz ohne Securities“, erinnert Becker, „das war schon sehr sehr schön anzuschauen.“

Auf die Bitte hin, diese neue Geisteshaltung noch ein wenig näher zu beschreiben, spricht auch Konrad Becker die Flower Power Bewegung: „Man kann über solche Dinge natürlich auch ein bisschen schmunzeln und lächeln. Ich komme ja aus einer Generation, in der die Hippies eigentlich die Pest waren. Die in den 1970er Jahren aufkommende Punk Bewegung und später dann auch New Wave, diese Szenen haben sich ja stark abgegrenzt von der Flower Power Bewegung. Aber die Formel Love Piece Unity, die damals in the Summer of Love überall zu hören war, das ist aus meiner Sicht schon eine politische Ansage gewesen.“ Wenn auch so von keinem der InterviewpartnerInnen explizit angesprochen, sei an dieser Stelle doch darauf hingewiesen, dass das Aufkommen der elektronischen Club Kultur in England mitunter als der Second Summer of Love bezeichnet wurde und wird.²⁴

Ein Begriff den Konrad Becker auf die neue Geisteshaltung der elektronischen Club Kultur angesprochen, ebenfalls verwendet, ist der des kritischen Hedonismus. „Free your ass, your mind will follow“ lautete ein Motto damals, ein Ansatz, wie Becker findet, der zumindest teilweise Erfolg versprochen hat. „Ich glaube, dass eine

²⁴ Als Second Summer of Love wird entweder der Sommer 1988 oder der Sommer 1989 bezeichnet.

kritische Reflexion auf politischer Ebene ohne eine persönliche Befreiung des Gefühls oder des individuellen, emotionalen, kognitiven Apparats wenig wert ist.“ Die emotionelle Befreiung könne viel tiefergehend sein, „als das Auswendig lernen von irgendwelchen politischen Kaderfloskeln“, trotzdem, relativiert Becker, fehlte es an kritischer, intellektueller Reflexion. „Das war ein Defizit. Die Dinge müssen vielschichtig und multidimensional funktionieren. Das hat dann auch leider zu den bereits angesprochenen Konsequenzen geführt.“²⁵ Deswegen ist die elektronische Club Kultur auch schnell in den Geruch gekommen, etwas sehr Leichtgewichtiges zu sein, dessen Ausverkauf bereits einprogrammiert ist. Das war Teil dieser spezifischen, historischen Situation.“

Das angesprochene Freiheitsgefühl ist auch Thema in dem Interview mit Elisabeth Zimmermann. Sie bezieht sich dabei auf den Cyberspace. Hier öffnete sich ein Freiraum, in dem man sich unabhängig von Zeit und Ort präsentieren und austauschen konnte; in dem man mit minimalen Ressourcen gemeinsam Projekte realisieren konnte; in dem man tun konnte, was man wollte. „Ohne dass man irgendwo hingehen und sagen musste: Bitte, bitte liebe Galeristin; bitte, bitte lieber Konzertmacher; bitte, bitte.“ In der Zwischenzeit hätte sich die Utopie aber in eine Dystopie verwandelt. „In der Zwischenzeit ist klar, dass das vielleicht eine Zeit lang ein großer Freiraum war, der in der Zwischenzeit aber völlig kommerzialisiert wurde.“ Es gäbe im Cyberspace schon noch immer Orte, die nicht kommerzialisiert sind, aber das seien Nischen für Minderheiten. „Und da gibt es schon eine große Enttäuschung darüber, dass wieder ein Freiraum limitiert und beschränkt wurde.“ Im Folgenden seien nun nochmals die 5 Utopien aufgegriffen, so wie sie in Kapitel 2 beschrieben wurden. Wie hat sich das Netzwerk in weiterer Folge entwickelt? Was waren die aus deiner Sicht wesentlichsten Entwicklungen? Was waren die Motoren hinter diesen Entwicklungen? Die Antworten auf diese drei Fragen gaben Aufschluss darüber, was aus den soziomusikalischen Utopien der frühen elektronischen Club Kultur wurde.

²⁵ Hier bezieht sich Konrad Becker, auf die Entwicklungsgeschichte der Free Parade, wie sie in Kapitel 1.2.4. umrissen wurde.

3.1. Utopie 1. Zurücktreteten des KünstlerInnen-Subjekts hinter die Musik

In den Anfangstagen der elektronischen Club Kultur sind die MusikerInnen bewusst hinter die Musik zurückgetreten. Nicht die Emotionalität des Musikers/der Musikerin stand im Mittelpunkt, sondern die Prozesshaftigkeit der Musik. Es ging darum Klangräume zu schaffen, die von den HörerInnen selbstständig bereist und erforscht werden konnten. Deshalb, hat Franz Pomassl in Kapitel 2.1. ausgeführt, gab es auch nur „Pseudonyme, ominöse Namen“. Sein Gesicht nicht zu zeigen, war das oberste Gebot der Szene.

„So wie Underground Resistance und halt ganz viele dann gearbeitet haben“, schließt Christina Nemec hier an, „die man nicht gesehen hat, bevor sie jetzt alle Cover-Boys and -Girls werden wieder.“ Der utopische Traum von der Anonymisierung in der elektronischen Club Kultur, der sich auch gegen den in der Kunst betriebenen Genie-Kult wandte, währte also nicht lange. Mitte der 1990er Jahre begann man dann auch plötzlich von AutorInnen-Techno zu sprechen, erinnert Franz Pomassl. Nun wollte man die Gesichter wieder sehen. „Ein gewisses Stardom brauchen die Leute eben“, kommentiert dies Christina Nemec.

„Die Anfangsutopien von Techno, weg vom Rock'n'Roll-Star und weg von der Bühne, gut das hat sich sehr schnell erledigt“, stimmt hier auch Susanne Kirchmayr ein. Es gäbe aber schon noch immer das Gefühl, dass der Dance Floor und nicht die Bühne der Ort des zentralen Geschehens sei, „zumindest auf einer guten Party, in einem guten Club“. Heinrich Deisl stellt fest, dass der Trend nun wieder mehr zu Großkonzerten mit Rock'n'Roll Gestus und „typischer Guck-Kasten-Situation“ geht, wo die Bühne erhöht und vom Publikumsbereich deutlich abgegrenzt ist. „Man möchte sich für die Dauer von ein, zwei Stunden einen lässigen Abend gönnen, der einen praktisch aus den Alltagssorgen enthebt und hat weniger Interesse an einer aktiven Partizipation.“ Die Dichotomie zwischen aktivem/r MusikerIn und passivem/r HörerIn hat sich also wieder manifestiert. Das Rezeptionsverhalten des Publikums, so wie man es aus der frühen elektronischen Club Kultur kannte, dürfte wohl eine temporäre Abkehr gewesen sein, resümiert Heinrich Deisl.

Franz Pomassl erinnert in diesem Zusammenhang nochmals an die Utopie der posthumanen Musik. Man konnte ins Plattengeschäft gehen, sich genau die Vinylscheibe kaufen, die der bzw. die DJ am Vorabend beim Rave aufgelegt hat, um sie dann bei sich zu Hause abzuspielen und dabei ebenfalls ein/e anonyme/r PlattenauflegerIn zu sein. Im Prinzip war man mit dem bzw. der DJ, die am Vorabend beim Rave aufgelegt hat, gleichwertig. „Und jetzt ist sozusagen wieder das Gesicht dazugekommen. Der Autor steht beim Rave, im Club on stage und präsentiert seine Musik, die er vorher im Internet als Teaser ablegt hat.“ Hier spielt Franz Pomassl auf den Umstand an, dass heute zwar sehr viel Musik im Internet gefunden und angehört werden kann, in der Regel hat diese Musik jedoch ein beschränktes Frequenzspektrum. Deswegen, meint Pomassl, hätte sie lediglich „Teaser-Qualität“. Dabei sei es oft gar nicht mehr möglich, die im Netz dargebotene Musik bei Belieben auf Vinyl zu kaufen, um sie dann eben auch selber auflegen zu können. Oftmals befinden sich nur die MusikerInnen im Besitz der hochaufgelösten Musik-Files, die schließlich beim Rave, bei der Party, im Club mittels DJ-Software vom eigenen Computer abgespielt werden. All dies passiert nur deswegen, schließt Pomassl den Kreis, weil nun eben wieder die Nachfrage nach AutorInnen-Techno besteht.

3.2. Utopie 2. Demokratisierung der Produktionsmittel

Eine weitere große Utopie der elektronischen Club Kultur verhiess die Demokratisierung der musikalischen Produktionsmittel. Inwieweit sich diese Utopie jetzt – fünfzehn, zwanzig Jahre später – eingelöst hat, darüber könne man streiten, so Christina Nemec. In der westlichen Welt, insbesondere mit der weiten Verbreitung des Internets, sei es heutzutage sicherlich leichter, eine Öffentlichkeit zu erlangen, der man seine Musik präsentieren kann. Es gäbe aber auch Einschränkungen und Kanonisierungen: „Wenn man zu einem Live-Konzert eingeladen ist und dann trifft man dort auf einen Tontechniker der sagt: Was mit dem alten Computer kannst du noch Musik machen? Oder mit dieser Software. Also da gibt es ja dann auch wieder sozusagen elitäre Instrumente und elitäre Soundkarten.“ Mittlerweile kommen viele bei der schnellen technologischen Entwicklung nicht mehr nach, so Elisabeth

Zimmermanns Beobachtung: „Dauernd sollte man sich einen neuen Computer kaufen und dann funktioniert dieses nicht mehr und jenes nicht mehr.“ Für viele sei der Traum von der Demokratisierung der Produktionsmittel schon lange wieder vorbei.

Auch Dieter Kovacic sieht die Utopie der Demokratisierung der musikalischen Produktionsmittel als teilweise eingelöst. Um elektronische Musik machen zu können, braucht es viel weniger Fachwissen und Ressourcen, dadurch sei es nun tatsächlich mehr Menschen möglich, Musik zu machen, „die vielleicht vorher den mühsamen Weg nicht auf sich hätten nehmen können oder wollen“. Hier hat sich die Utopie also tatsächlich verwirklicht. Allerdings nur „bis zu einem gewissen Grad“, denn dieses gewisse „Independent-Verständnis“ und die „Idee, dass man vom Schlafzimmer aus mit minimalen Ressourcen die Musikwelt auf den Kopf stellt“ hätte sich so nicht durchsetzen können. Viel eher, so Dieter Kovacic, sei in den letzten Jahren das Gegenteil passiert, nämlich „eine ziemlich vulgäre Kommerzialisierung in vielen Bereichen“. Kovacic selber fühlt sich von dieser Kommerzialisierung nicht so sehr betroffen, da er experimentelle Musik macht, ein Musikbereich in dem ohnehin nicht viel Geld zu machen ist, wie er anmerkt. „Aber insgesamt betrachtet hat die elektronische Club Kultur nicht dazu beigetragen, dass die großen Geld-Macher weniger Geld machen, und die Musiker leichter von ihrer Musik leben können.“

Auf die Frage, welchen Grund er hierfür sieht, antwortet Dieter Kovacic: „Vielleicht war es einfach zu naiv gedacht, dass, wenn alle von überall aus für alle Musik machen können, es keine Notwendigkeit mehr gibt für eine große dazwischen sitzende Institution, die mitverdient. Die großen Firmen haben dann aber doch Wege gefunden, ihr Geld zu machen, etwa durch den Verkauf von Hardware kombiniert mit Software, so wie das jetzt im iPod-Zeitalter ja sehr standardisiert passiert. Auch hier liefern die Musiker zwar den Content, haben aber nicht die Kontrolle darüber, wann wer wie wo was dafür zahlt.“

Auf den Einwand, dass es nun aber doch tatsächlich stimme, dass jeder und jede

eigenständig seine bzw. ihre Musik über das Internet zugänglich machen könne, um in weiterer Folge mit den potentiellen HörerInnen und KäuferInnen direkt in Kontakt zu treten, entgegnet Dieter Kovacic: „In Teilbereichen funktioniert das, gleichzeitig haben sich aber Geschäftsmodelle etabliert, Stichwort iPod, iPhone, iTunes Megastore, über die ich als Musiker keine Kontrolle mehr habe. Und ich kann jetzt natürlich nach wie vor meine Musik in meine klingt.org Jukebox stellen und die hören sich auch Leute an und das funktioniert in meinem Bereich sehr gut, weil das sowieso eine Nische ist, in der nicht das große Geld zu machen ist, aber insgesamt hat sich das Musikbusiness nicht entschärft, würde ich mal sagen.²⁶ Also es funktioniert nach anderen, aber nach wie vor extrem kommerzialisierten Regeln und hat auch eine sehr starke standardisierende und normierende Rückwirkung auf die Musik.“

Gerade das Internet beflügelte in den 1990er Jahren die utopischen Wunschvorstellungen der ProtagonistInnen der elektronischen Club-Kultur. Die Bestandsaufnahme heute wirkt demgegenüber zuerst einmal ernüchternd. Für ihn hätte die Internet-Musikplattform Myspace mit Musik eigentlich gar nichts zu tun, meint etwa Dieter Kovacic, und er bemerkt weiters, dass Myspace nun ohnehin schon wieder „alt und out“ sei: „Und Facebook ist in und in einem halben Jahr wird es das nächste Ding sein und dazwischen hat es noch andere Moden gegeben, wie etwa Second Life, die mit Musik auch nicht unmittelbar etwas zu tun haben.“ Hier würde vor allem versucht, möglichst viele Leute zusammenzubringen, um ihnen Werbung verkaufen und in weiterer Folge Benutzerprofile erstellen zu können. „Ich betrachte das eigentlich als ein völlig anderes Internet“, so Kovacic, „als jenes, das vor zehn Jahren oder so existiert hat.“

Große Firmen wie etwa IBM hätten immer schon einen erheblichen Einfluss auf die Art und Weise ausgeübt, wie im Internet kommuniziert wurde, aber, so Kovacic weiter, „dieser massive, brachiale Massenkommmerzialisierungseffekt, der jetzt in den letzten paar Jahren eingesetzt hat, gibt dem ganzen schon noch einmal eine eigene Qualität, find ich.“ Eigentlich würde Myspace seinen BenutzerInnen nicht mehr

²⁶ Die klingt.org Jukebox ist eine digitale Jukebox. Sie wurde von Dieter Kovacic selber geschaffen

Kommunikationsvorteile wie eine eigene Homepage und ein eigener Email-Account bringen, meint der klingt.org Hausherr. Bei Myspace und Facebook fügt man sich aber zusätzlich in ein zentralistisches System ein, in dem „wirklich große Firmen mit wirklich massiven Geldinteressen“ vorgeben, „was möglich ist und was nicht, was wie kommuniziert wird, was wie auszuschauen hat, wie Freund definiert wird usw..“ Das findet Dieter Kovacic „schwer bedenklich“.

Die elektronische Club-Kultur und die jeweils aktuellen Kommunikations-technologien würden seit jeher ein „symbiotisches Nebeneinander“ führen, merkt Franz Pomassl an, wobei die Szene konstituierenden Faktoren in der Anfangszeit überschaubar waren. Die zentralen Schauplätze waren die Clubs und die diversen temporär zu Tanztempeln umfunktionierten Gebäude, in denen dann die besagten illegalen Raves stattgefunden haben und die Plattenläden, wo die DJs die jeweils neueste Musik kauften, auf Vinyl und später dann auch auf CD. Mit der Einführung des Internets und des Laptops änderte sich das Mitte der 1990er Jahre radikal. „Also der Laptop war dann quasi Produktions-Tool, Vertriebs-Tool, Kommunikations-Tool und Schnittstelle zum internationalen Klangarchiv“, resümiert Pomassl. Ab diesem Zeitpunkt änderte sich auch der Tonträgermarkt. Nun konnte man die eigene Musik mit Hilfe des Laptops über das Internet selber vertreiben.

Franz Pomassl merkt weiters an, dass mit dem Vinylsterben die Musik an klanglicher Qualität eingebüßt hat. Das sei ein Rückschritt. Bis zum Aufkommen von Techno war die Musik speziell in der Kultur des Abendlandes vorwiegend auf ein enges Frequenzspektrum beschränkt. Die MusikerInnen der neuen elektronischen Musik versuchten nun, das Frequenzspektrum möglichst weit auszureizen. Sie wollten die Grenzen des menschlichen Gehörsinns überschreiten, mit ihrer Musik den gesamten menschlichen Wahrnehmungsapparat ansprechen, wie das in Kapitel 1.2.1. auch von Konrad Becker bereits ausgeführt wurde. Auf dem Tonträger Vinyl war diese Musik noch am ehesten abbildbar. So konnte die tieffrequente elektronische Musik dann auch im Club ihre Wirkung entfalten, vorausgesetzt dieser verfügte über eine entsprechende Beschallungsanlage.

und ist ein Bestandteil seiner Internetplattform klingt.org.

An dieser Stelle sei noch einmal in die Anfangstage der aufblühenden elektronischen Club Kultur hinabgetaucht. Franz Pomassl erinnert daran, wie man damals erfahren hat, wo das nächste Rave stattfindet. Da die ersten Partys illegal waren, durfte die breite Öffentlichkeit von diesen nicht erfahren. Man machte sich die damals neue Technologie des Pagers zu nutze. Mittels diesem verlaublich man am Freitag Abend einen Treffpunkt. Wer dort hinkam, wurde mit einem Bus zum Veranstaltungsort gebracht. „Das heißt“, so Pomassl, „es hat sich eine ganz bestimmte Systematik der Organisation entwickelt, total abseits von den legalen Strukturen, würde ich einmal sagen; also total abseits von der öffentlichen Kommunikationsplattform, wie wir das eigentlich jetzt kennen. Jetzt ist es ja so, dass man, wenn man ein Veranstalter ist, unbedingt das soziale Netzwerk so intensiv betreiben muss, dass auch wirklich genug Interessierte die Veranstaltung wahrnehmen und genug Leute dort dann auftauchen.“²⁷

Die heutige Kommunikationstechnologie Internet sei natürlich „total überschaubar und kontrollierbar“, im Gegensatz zur anfänglichen „Organisationssystematik“, um diese von Franz Pomassl in die Diskussion eingebrachte Bezeichnung nochmals aufzugreifen. Via Internet kann sich heute jede/r ganz leicht davon in Kenntnis setzen, welcher Club wo und wann stattfindet, welche Musik in dem jeweiligen Club gespielt wird und welche Community sich dort trifft. „Also es ist eine total transparente Organisationsstruktur, die sich hier abbildet“, welche damit auch leicht zu überwachen sei, schließt Franz Pomassl den Gedanken ab, darauf verweisend, dass das Internet ursprünglich für militärische Zwecke entwickelt worden war.

Daran erinnert auch Konrad Becker: „Das Internet ist ein extrem mächtiges Werkzeug. Man kann auch sagen, es ist eine Waffe oder ein zweischneidiges Schwert. Und zunächst einmal ist dieses Schwert so geschmiedet worden, dass es militärischen Kontrollzwecken dient. Das ist die DNA dieser Technologie. Also die schöne neue Welt der Informationsgesellschaft ist in Wirklichkeit von Anfang an

²⁷ Mit sozialem Netzwerk sind die Web.2.0 Dienste im Internet gemeint.

eine Welt der Desinformation und Informationskriegsführung gewesen.“

3.3. Utopie 3. Der Autor als Konsument, der Autor als Ich-AG

In Kapitel 2 verweist Christina Nemec auf Walter Benjamin und seine Rede vom Autor als Produzent. Noch einmal hätte man diesen Gedanken aufgenommen, angewendet auf die nun spezifischen gesellschaftlichen und künstlerischen Verhältnisse: Wer einen Computer besaß, der sollte damit nicht nur konsumieren, sondern auch selber produzieren können, und das konnte er auch, so Nemec, mehr als dies in Zukunft möglicherweise der Fall sein wird: „Mittlerweile ist es ja wieder so, dass diese ganzen Computer schon so gebaut sind, dass man eigentlich der optimale Konsument wird; dass man nur mehr klicken muss und konsumieren, konsumieren, konsumieren. Also man muss ja schon wieder Wege finden, wie man überhaupt noch etwas produzieren kann, um nicht nur das Konsumierte in irgendeiner Form zu wiederholen.“

Hier gibt es aber auch eine Gegenbewegung. Elisabeth Zimmermann skizziert diese. Eine in der elektronischen Club Kultur sehr gebräuchliche musikalische Praxis ist das Sampling, also die Wiederverwendung eines Teiles eines Musikstückes in einem neuen musikalischen Kontext. Ebenfalls oft betrieben wird das Remixing, das Herstellen einer neuen Version eines Musikstückes auf Basis des Originals. Beide Arbeitsweisen führten zu einem neuen Blick auf das Urheberrecht. Zimmermann nennt hier Copyleft, eine Klausel in urheberrechtlichen Nutzungslizenzen, die die Vervielfältigung und Bearbeitung eines Musikstückes ausdrücklich erlaubt, und Creative Commons, jene NGO, die verschiedene Standard-Lizenzverträge ausgearbeitet hat, die es AutorInnen/MusikerInnen ermöglichen, ihr Werk anderen zur Nutzung zur Verfügung zu stellen, solange diese die Quelle angeben, wobei die Nutzung teilweise eingeschränkt und etwa eine kommerzielle Nutzung untersagt werden kann. Hier, könnte man mit Verweis auf Walter Benjamin sagen, hat im Zuge des technologischen Umbruchs tatsächlich eine Umfunktionierung des Produktionsapparates stattgefunden.

Elisabeth Zimmermann führt als weiteres Beispiel noch die diversen Austauschplattformen im Internet an. Die Kultur des Austauschens hat auch dazu geführt, dass gemeinsam an Problemlösungen gearbeitet wird: „Wo dir dann jemand einen Software-Patch schickt, den du in deinen Patch integrieren kannst und man eben remote gemeinsam Dinge weiterentwickelt. Ich glaube schon, dass das die Art und Weise zu arbeiten und auch zu denken verändert hat.“ Das Arbeiten und Denken sei heute oftmals prozessorientierter, was etwa auch in der bildenden Kunst seinen Niederschlag finden würde, so Zimmermanns Beobachtung: „Oft werden die Transportwege thematisiert und in letzter Zeit werden auch vermehrt ökologische Themen aufgegriffen. Also, wo kommt die Milch her, wo geht sie hin, wie verläuft ihr Transportweg. Solche Dinge werden nun vermehrt verfolgt.“

Obwohl von Elisabeth Zimmermann nicht explizit angesprochen, soll hier noch die Open Source Bewegung genannt werden, deren ProtagonistInnen Software entwickeln, deren Quellcode offenliegt, wodurch gemeinschaftlich an der Weiterentwicklung eben dieser Open Source Software gearbeitet werden kann, die dann der Allgemeinheit kostenlos zur Verfügung gestellt wird.

Der Autor als Produzent, der Autor als Konsument, der Autor als Ich-AG. In Kapitel 2.2. hat Michaela Schwendtner den Zeitgeist beschrieben, der in der elektronischen Club Kultur anfänglich geherrscht hat und dabei zum einen den Bezug zum Do it yourself Ansatz des Punk und zum anderen zur Ich-AG herstellt. Auch Heinrich Deisl kommt in diesem Zusammenhang auf das Konzept der Ich-AG zu sprechen: „Es ist mittlerweile vollkommen normal, unabhängig zu arbeiten; in prekären Verhältnissen zu sein, eben als Ich-AG in einem Medienverbund, ob jetzt als Visualist, als Musiker, als PR- Kommunikationsberater oder ähnliches.“ Mit dem Computer und dem Internet bekamen die ProtagonistInnen der elektronischen Club Kultur die passenden Werkzeuge an die Hand, um ihre Unabhängigkeit ausagieren zu können.

Heinrich Deisl ist auch der Meinung, dass die Creative Industries durch die

elektronische Club Kultur forciert wurden. Die elektronische Club Kultur förderte die Fraktalisierung der Gesellschaft in immer kleinere Interessensgemeinschaften, die sich temporär zusammenschlossen, um gemeinsam ein Projekt zu realisieren. Das Prinzip sei ähnlich, wie jenes von Bands. Den Ursprung dieser Fraktalisierung ortet Deisl im Club, auf der Tanzfläche: „Im Club ist jeder sein eigenes Tanzuniversum, jeder ist sein eigenes Universum. Wir sehen uns alle als Individuen und genau das verbindet uns, für eine bestimmte Zeit, für eine Freitagnacht, für ein Wochenende, für wie lange auch immer. Die zeitliche Komponente spielt hier eine sehr wichtige Rolle. Für eine bestimmte zeitliche Sequenz sind wir Teil einer Gruppe, wohlwissend, dass wir eigentlich alle Individuen sind.“ Heinrich Deisl erinnert daran, dass es dieses emanzipatorische Element auch schon Disco und Twist inhärent war. Twist war ab den 1960er Jahren die erste Musik, zu der individuell getanzte wurde. „Das heißt, diese Segregation, diese Fraktalisierung der Gesellschaft hat da bereits angefangen“, so Deisl. „Techno hat diese Tendenzen aufgenommen, verstärkt und in einen technosozialen Zustand überführt, in dem derartiges vollkommen normal ist.“

3.4. Utopie 4. Elektronische Musik als internationale Sprache

Bereits bevor sich das Internet manifestiert hatte, erzählt Konrad Becker, gab es zwischen den einzelnen lokalen Szenen der elektronischen Club Kultur „die totale Vernetzung fast in Echtzeit“. Egal ob man rund um 1990 in einen Club in Sydney, Amsterdam oder London gegangen ist, überall lief die gleiche Musik. Dabei dürfe man allerdings nicht den diesem Austausch inhärenten Konservatismus übersehen: „Die Musik die da gelaufen ist war ja so ein bisschen wie ein Gliederfüßler. Die aktuelle Platte bestand zu 90 bis 95 Prozent aus denselben Ingredienzien wie der vorangegangene Track. Nur ein ganz klein wenig durfte verändert werden.“ Hätte man dieses Muster gebrochen, dann wäre der Track erstens für die DJs schwerer zu mixen gewesen, aber er wäre vom Großteil des Publikums auch gar nicht angenommen worden. „So wie du heute über die Cloud deinen Computer synchronisierst“, zieht Becker den Vergleich, „waren diese Szenen und Clubs miteinander synchronisiert.“ Wobei man auch bedenken muss, dass die elektronische

Musik damals noch nicht so ausdifferenziert war; es nicht so wie heute eine unüberschaubar große Menge an Subgenres gab.

Elektronische Musik als internationale Sprache, der sich jeder bedienen kann und die über geographische, kulturelle und soziale Grenzen hinweg zu verbinden vermag, diese Utopie wurde schnell Wirklichkeit, – zumindest in Teilbereichen. Ein Erfolgsbeispiel verbirgt sich hinter der Zuschreibung „Vienna Electronica“, von der bereits in der Einleitung die Rede war. Diese ist zwar zum einen problematisch, kann aber zum anderen als ein Zeugnis der Internationalisierung gesehen werden kann.

Als „kommunikative Klammer“ und „geschickte Marketingstrategie“ bezeichnet Heinrich Deisl die Zuschreibung „Vienna Electronica“. Vor allem aber markiert sie für Deisl einen historischen Abschnitt, den er zwischen 1995 und 2002 ansiedelt. MusikerInnen, die bereits vor diesem Zeitraum elektronische Musik gemacht haben, seien immer wieder mit dem Klischee konfrontiert worden, dass es in Wien außer Falco ja nichts gäbe. Das, so Heinrich Deisl, hätte er in den zahlreichen Interviews, die er mit eben diesen MusikerInnen geführt hat, immer wieder gehört. „Also wir reden jetzt so von den späten 1980er Jahren und frühen 1990er Jahren. Damals war es wohl so, dass Wien auf den Sound-Landkarten nicht existiert hat. Die Zuschreibung „Vienna Electronica“ hat dazu beigetragen, elektronische Musik aus Wien in einem internationalen Kontext wahrnehmbar zu machen.“

Ein Problem sei dabei gewesen, so Heinrich Deisl, dass die Zuschreibung „Vienna Electronica“ einfach zu weit gefasst war. „Detroit Techno lässt sich beispielsweise relativ klar abzikeln, Chicago House auch, Downtown Improv in gewisser Weise auch, – Vienna Electronica – o.k., Wien ja, aber Electronica?“ Als „Vienna Electronica“ wurde sowohl die Musik von Ilse Gold als auch die von Franz Hautzinger bezeichnet. Das einzige was diese Musiker miteinander verbinden würde sei aber, dass sie in irgendeiner Art und Weise etwas mit Elektronik zu tun haben.²⁸ „Was ich sehr spannend gefunden habe“, illustriert Heinrich Deisl seine Ausführungen anhand eines konkreten Beispiels, „ist, dass international hoch

arrivierte Musiker wie etwa Keith Rowe oder Otomo Yoshihide, die seit 20, 30 Jahren im Free Jazz und in der Improvisationsmusik erfolgreich sind, – dass diese Musiker sehr schnell Wiener Elektronikmusiker, die ja zum Großteil Autodidakten waren, zu Kollaborationen eingeladen haben.“

Elektronische Musik konnte und kann deshalb als internationale Sprache funktionieren, weil sie weitgehend bis vollständig instrumental ist. Dies hätte sicher dazu beigetragen, dass die neue elektronische Musik aus Wien dann so breitenwirksam wahrgenommen wurde. „Ich habe ja wie gesagt selber immer wieder Interviews gemacht mit Personen die in gewisser Weise der Vienna Electronica Szene zuzurechnen sind oder zugerechnet werden“, schildert Heinrich Deisl, „und da hat sich immer wieder herausgestellt, dass eben Sprache als limitierend empfunden wird.“ Wobei es natürlich auch hier Ausnahmen geben würde. Die bekannteste ist wohl das bereits mehrfach genannte Duo Ilsa Gold, das gerade wegen seines Wiener Schmäh's Beliebtheit erlangte, – über die österreichischen Landesgrenzen hinaus, allerdings lediglich im deutschsprachigen Raum.

Mit der Etablierung der elektronischen Club Kultur haben sich die klassischen „Gateways“ aufgelöst, so Konrad Becker: „Plötzlich ist Musik aus den obskuren Ecken aufgetaucht; aus Orten in Deutschland, die man nur mit Mühe auf der Landkarte gefunden hat. Dort sind plötzlich die ganz coolen Produktionen herausgekommen.“ Natürlich hätte es Szenen gegeben, die einen besonders starken Input lieferten, wie etwa die Techno Szene in Detroit eben, wobei die Geschichte hier mitunter zu sehr glorifiziert würde, merkt Becker an: „Weil also heute findet man Platten, auf denen dann so eine Art Stempel drauf ist ‚Made in Detroit‘, ich hab damals Platten aus Detroit gehabt, wo sie draufgeschrieben haben ‚Made in Germany‘, weil die wiederum das cool fanden.“ Heute sei es ein Leichtes, schließt Konrad Becker diesen Gedanken ab, via Internet an spannende Musik aus etwa auch Sibirien oder Nordindien zu gelangen.

²⁸ Von Ilsa Gold, dem gemeinsamen Techno-Projekt von Peter Votava aka Pure und Christopher Just war bereits in Kapitel 1.1.1. die Rede. Der Trompeter Franz Hautzinger lässt sich in seiner Spielweise unter anderem von den Techniken der elektronischen Musik inspirieren.

Die Auseinandersetzung mit den neuen Technologien hat zu einem mehr prozessorientierten und vernetzten Denken und Arbeiten geführt, hat Elisabeth Zimmermann in Kapitel 3.3. gesagt. „Ich glaube, dass das alles mit der Entwicklung der Technologie zusammenhängt, wenn man sich eben etwa anschaut, wie Musik und Files ausgetauscht werden. Ich glaube, dass das alles im Zusammenhang gesehen werden muss.“ Kaum war die Kommunikation im Fluss, haben sich auch schon die ersten Festivals gebildet, bei denen MusikerInnen aus Österreich auf MusikerInnen aus anderen Ländern trafen. Zimmermann nennt hier ebenfalls das phonoTAKTIK Festival. Dadurch wurde der Kommunikationsfluss noch zusätzlich beschleunigt. In den letzten Jahren, so Zimmermann, konnte man ein Aufblühen des Festival-Tourismus beobachten: „Ich glaube, dass auch das als eine Folge dieser Entwicklung zu sehen ist; dass man die Notwendigkeit gesehen hat, o.k., lasst uns unsere Aktivitäten miteinander verknüpfen; lasst uns netzwerken, wie es heutzutage so schön heißt. Das hat lange bevor es irgendwelche Social Networks gab angefangen.“

3.5. Utopie 5. Einebnung der Grenzen zwischen Klassen, Ethnien, Geschlecht

Eng mit der Utopie der Demokratisierung in der elektronischen Club-Kultur verbunden, ist die Utopie der Schaffung eines sozialen Raumes, in dem die jeweilige Gender-Zugehörigkeit keine Rolle mehr spielt, in dem die jeweilige Gender-Zugehörigkeit nicht mehr über den Zugang zu den Produktions- und Präsentationsmitteln entscheidet. „Wie mich die elektronische Club Kultur zu interessieren begonnen hat, war ich halt schon zu spät dran“, erzählt Christina Nemec. Damals sei bereits „völlig klar gewesen“, dass diese Utopie gescheitert ist. „Diese freie Liebe und dieses Ecstasy und wir lieben uns alle und wir tanzen und wir schmiegen unsere Körper aneinander, das ist alles asexuell oder ein bisschen sexuell und der DJ steht irgendwo im Finsternen, im Rauch und den sieht man eigentlich nicht, das hat sich alles verändert“.

Nemec berichtet zur Veranschaulichung von einem diesbezüglich einprägsamen Erlebnis aus jener Zeit, als sie gerade damit begonnen hatte, als DJ zu arbeiten: „Bei einem meiner ersten großen Auftritte sozusagen im Flex bei der Radio Orange Party

hab ich mit Rosa Reitsamer aufgelegt, das war 98 und es gab Visuals und irgendwann schau ich so beim Platten rauskramen auf die Wand und seh die Visuals und seh, dass da jemand wirklich nackte Brüste hinter uns projiziert. Dann sag ich, Rosa, schau dir das an, dann haben wir die Musik gestoppt und gesagt wir möchten, dass diese Visuals jetzt sofort weg sind, sonst spielen wir nicht mehr weiter.“ Beim phonoTAKTIK-Festival im selben Jahr sei, wie Christina Nemec sich nun nicht ganz genau erinnernd rekapituliert, gerade einmal eine Musikerin aufgetreten, und ein bis zwei Visualistinnen. „Da hat es dann eh schon heftige Diskussionen gegeben“, so Nemec, „also das zieht sich halt durch diese ganze Kultur genauso durch, weil warum auch nicht, die Ressourcen werden verteilt und die Ressourcen werden leider ungleich verteilt.“

In den 1990er Jahren sind mit dem Aufkommen des Riot Girls in der Punk Musik plötzlich viele Role Models auf der Bildfläche erschienen, zeichnet Christina Nemec den Verlauf der Geschichte nach, die gerade im Rahmen der Techno-„Friede Freude Eierkuchen“-Kultur von Kommerz und Medien affirmiert und zu Girlies degradiert wurden. Ein gewisses Selbstbewusstsein, so meint Nemec, sei aber geblieben, weil die Frauen nun „ihre Musik“ und „ihre Idole“ gehabt hätten, „coole Frauen, die dyke, queer, butch, was immer waren“. Die „Party Szene“ in Wien hätte hier „irrsinnig viel“ in Gang gebracht. Anfang der 2000er Jahre sei dann, als eine Reaktion auf den mittlerweile völlig ausgehöhlten Riot Girl-Begriff die Ladyfest Bewegung entstanden ist, die sich daraufhin zur LaD.I.Y. Bewegung weiterentwickelt hat, weil der Lady-Begriff von vielen letztendlich etwa als zu aristokratisch abgelehnt worden war. „Und das ist noch immer eine vitale Bewegung“, merkt Christina Nemec an.

„Also ich glaub, dass diese ganzen Vernetzungsgeschichten damals mit den Hamburg Top 10 DJs und Espressiva, dieses Frauenmusikzentrum in Hamburg, – da hab ich ja die Electric Indigo kennengelernt eh 98 oder 99, dann parallel die Entwicklung der Freien Radios, wo plötzlich auch viele feministische Frauen, die sich auch für Musik interessiert haben, aktiv geworden sind, also ich glaub, dass das alles eigentlich parallel ein guter Boden war, um ein bisschen etwas vorzubereiten“, spannt Christina Nemec den großen Bogen. Und sie erzählt von dem von Susanne

Kirchmayr initiierten Female Pressure Netzwerk, der Female Pressure CD Compilation Open Sounds, die einen Querschnitt der Wiener Elektronikmusikerinnen präsentierte, vom daraus entstehendem Jour Fix der beteiligten Künstlerinnen und der anschließenden DVD Produktion, mit der sich das Open Sounds Wien Netzwerk über die Stadtgrenze hinaus erweiterte. Einige der Frauen, die Nemec im Zuge dieser Aktivitäten kennengelernt hat, lud sie später dann auch ein, auf ihrem eigenen Label Comfortzone zu veröffentlichen.²⁹ Hier würde sich also zeigen, wie wichtig das vernetzte Arbeiten insbesondere auch in der queer-feministischen Szene sei.

Ja, auch hier hätte sich also die Utopie ein Stück weit eingelöst, fasst Christina Nemec zusammen, „aber das ist halt eine Utopie, die an der breiteren Masse und auch an den Medien vorbeigeht; also die kaum irgendwo Beachtung findet, – außer bei uns selber. Wir sind uns eh wichtig, wir sind viele und wir haben unsere Kontakte. Es ist halt fast zu sehen wie eine Nische oder so. Aber es ist eine gute Nische, und es ist eine breite Nische, die nicht determiniert ist, lediglich ein Schattendasein zu fristen. Die Utopie hat sich dort in kleinen Feldern realisieren lassen, in den Feldern, die man sich selber schafft.“ Als Städte in denen diese Utopie gelebt wird, zählt Christina Nemec Berlin, Montreal und auch Wien auf.

Die Idee von Techno als Sprache, und zwar als eine internationale Sprache, der sich jeder bedienen kann und die nicht nur über geographische, sondern auch über kulturelle und soziale Grenzen hinweg verbinden kann, funktioniert nicht zur Gänze, fasst Susanne Kirchmayr zusammen, denn es ließen sich nicht alle Barrieren komplett überwinden, wir seien nun einmal nicht alle gleich. Aber trotzdem könne gesagt werden, dass der Club nach wie vor „ein Gemenge von verschiedensten sozialen Backgrounds“ ist: „Und das lässt dann diese Utopie wieder so ein bisschen lebendiger werden. Das ist dann auch oft wiederum ein Irrtum und dann kommst du drauf, ja im Endeffekt sind es doch eher die privilegierten Leute, die irgendwie höher gebildet sind, die sich dann für die coole Musik interessieren. Aber nicht nur! Und dieses geringe Maß an zusätzlicher Offenheit macht dann schon einen wichtigen

Unterschied aus.“

3.6. Zu den veränderten Hörgewohnheiten

Die elektronische Club Kultur hat die allgemeinen Hörgewohnheiten verändert. Schnell flossen die neuen elektronischen Klänge in die Pop- und Rockmusik ein. „Zuerst ein bisschen schüchtern“, schildert Franz Pomassl, „weil es natürlich für Produzenten aus dem Techno oder der Elektronik auch ein Tabu war, Kollaborationen mit Leuten einzugehen, die aus der Rockmusik kamen.“ Auch die RockmusikerInnen grenzten sich anfänglich von den ElektronikmusikerInnen ab. Letztendlich hätte man in der Pop- und Rockmusik aber eingesehen, dass nur diejenigen in Zukunft mithalten werden können, die die neuen elektronischen Klänge in ihre Musik einbauen. Als Beispiele nennt Franz Pomassl hier Radiohead, Madonna und Björk. Experimente, die in den diversen Spielformen der elektronischen Club Musik getätigt worden waren, hätten in ihre Songs Eingang gefunden: „Die Popmusik aus den 80er oder 90er Jahren hat sich einfach dieser Errungenschaften bedienen müssen, um aktuell zu bleiben.“

Genauso wie „radikale“, die Hörgewohnheiten herausfordernde Rockmusik der 1960er Jahre 20 Jahre später als „einfach Weichspülmusik“ wahrgenommen wurde, würde man nun auch Techno und experimentelle elektronische Musik als „Frühstücksmusik“ hören, „aber eben noch mit dieser Refreshness oder diesem Lifting, sag ich einmal; alle die sozusagen das Uplifting-Moment dort drinnen haben, sind noch in den Top 10 zu finden, alle anderen nicht mehr“. Mittlerweile hätte man alle Verbindungen und „Amalgamierungen“ durchprobiert. „Ich glaube, Stile lösen sich überhaupt auf“, so Franz Pomassl, „es geht nicht mehr um Stilfragen, ist das jetzt Industrial, Noise Musik aus den 80er Jahren, ich bin totaler Fan von dem und da geht überhaupt nichts drüber. Das hat alles nebeneinander Platz.“

4. Der neue Geist des Kapitalismus

²⁹ Das Label Comfortzone, ein Schwester-Label von Trost Records, betreibt Christina Nemec gemeinsam mit Konstantin Drobil. Nemec ist die künstlerische Leiterin von Comfortzone.

In den 1980er Jahren haben sich die Organisationsformen der kapitalistischen Funktionsprozesse verändert. Luc Boltanski und Ève Chiapello untersuchen in ihrem Buch „Der neue Geist des Kapitalismus“ die Wechselbeziehung zwischen dem Kapitalismus und seiner Kritik. Hierzu haben der Autor und die Autorin jene Literatur studiert, die sich an die mittlere Führungsetage, an das mittlere Management in privatwirtschaftlichen Unternehmen wendet. Sie haben zwei Korpora mit jeweils 60 Texten zusammengestellt, die zum einen zwischen 1959 und 1969 erschienen sind und zum anderen zwischen 1989 und 1994. Das waren die beiden Analysezeiträume von Boltanski und Chiapello. Ziel war es, anhand dieses historischen Beispiels einen allgemeinen Theorierahmen aufzuspannen, der dabei hilft „die Veränderungsprozesse der mit den Wirtschaftsaktivitäten verbundenen Ideologien“ zu erklären und zu verstehen.³⁰

Den Begriff Geist des Kapitalismus haben Luc Boltanski und Ève Chiapello dabei deshalb gewählt, weil sie mit seiner Hilfe jene beiden Konzepte, auf denen ihre Analyse aufbaut, nämlich das Konzept des Kapitalismus und jenes der Kritik miteinander in Verbindung bringen können. Mit dem Begriff des kapitalistischen Geistes lassen sich die Entwicklung des Kapitalismus und die gegen ihn erhobene Kritik in ein und derselben Dynamik zusammenfassen. Unter Geist des Kapitalismus ist im Falle von Boltanski und Chiapello jene Ideologie zu verstehen, „die das Engagement für den Kapitalismus rechtfertigt“.³¹

4.1. Wie kommt es zu einem neuen Geist des Kapitalismus und wie wirkt er

Der Kapitalismus unterliegt einem laufenden ideologischen Veränderungsprozess und so muss sich auch der Geist des Kapitalismus ständig verändern. Kommen der Kapitalismus und dessen jeweiliger gegenwärtiger Geist in die Krise, muss ein neues, mobilisierungsstärkeres Ideologiesystem gefunden werden, allem voran in den Industrieländern, die den Motor des Akkumulationsprozesses darstellen. Hier ist die positive Einsatzbereitschaft für den Kapitalismus unabdingbar, denn laufend drängen Neuankömmlinge aus den Randregionen in die Kernzone, die es auf den Kapitalis-

³⁰ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. Konstanz 2006. S. 37.

mus einzuschwören gilt. Nur wenn dies bewerkstelligt werden kann, kann auch die weltweite ideologische Mobilisierung aller Produktivkräfte gelingen. Sich auf das Kosten-Nutzen-Kalkül zu stützen, so wie das in der klassischen Wirtschaftslehre Usus ist, genügt allerdings nicht.

„Wenn der Kapitalismus regelmäßigen Untergangsprophezeihungen zum Trotz nicht nur überlebt, sondern seinen Einflussbereich unablässig ausgedehnt hat, so liegt das eben auch daran, dass er sich auf eine Reihe von handlungsanleitenden Vorstellungen und gängigen Rechtfertigungsmodellen stützen konnte, durch die er als eine annehmbare oder sogar wünschenswerte, allein mögliche bzw. als beste aller möglichen Ordnungen erschien. Diese Rechtfertigungen müssen auf einer hinreichend soliden Argumentation beruhen. Nur so können sie von einer ausreichend großen Zahl von Menschen als selbstverständlich hingenommen werden und Verzweiflung oder Nihilismus begrenzen bzw. überwinden. Denn auch diese produziert die kapitalistische Ordnung unablässig, nicht nur bei den Unterdrückten, sondern gelegentlich auch bei denjenigen, die ihn eigentlich bewahren und über seine Werte erzieherisch vermitteln sollen.“

Der Geist des Kapitalismus muss sich den jeweiligen historischen Gegebenheiten anpassen. In jedem Fall aber muss er Antworten auf folgende drei Fragen liefern.

„Inwiefern ist die Mitwirkung an dem kapitalistischen Akkumulationsprozess eine Quelle der Begeisterung, auch und gerade für diejenigen, die nicht zwangsläufig die größten Nutznießer der erwirtschafteten Gewinne sind? In welchem Maß können diejenigen, die am kapitalistischen Kosmos mitwirken, auf eine minimale Sicherheit für sich und ihre Kinder bauen? Wie lässt sich die Beteiligung an dem kapitalistischen Unternehmen gegenüber dem Allgemeinwohl rechtfertigen und der gegen seine Organisation und seine Leitung erhobene Vorwurf der Ungerechtigkeit entkräften?“³²

Der zentrale Motor des Kapitalismus ist die Kritik an selbigem. Der Kapitalismus ist, so Luc Boltanski und Ève Chiapello, „wohl die einzige, zumindest jedoch die

³¹ BOLTANSKI, CHIAPELLO: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 46.

³² BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 54.

wichtigste historische Ordnungsform kollektiver Praktiken, die von der Moralsphäre völlig losgelöst ist“.³³ Die Kapitalakkumulation ist im Kapitalismus Selbstzweck. Zweck ist nicht dem Allgemeinwohl eines Gemeinwesens zu dienen, wie etwa einem Volk, einem Staat oder einer sozialen Klasse. Deswegen muss bei der Konstruktion der Rechtfertigungsmodelle auf andere gesellschaftliche Ordnungssysteme zurückgegriffen werden. „Zum Erhalt seiner Mobilisierungskraft wird der Kapitalismus also aus ihm äußerlichen Ressourcen schöpfen müssen: aus den Glaubenssätzen, die zu einem gegebenen Zeitpunkt eine hohe Überzeugungskraft besitzen, und aus den prägenden, ja sogar kapitalismusfeindlichen Ideologien, die Teil seines kulturellen Kontextes sind.“³⁴

Wird also der Kapitalismus mit einer Rechtfertigungsforderung konfrontiert, greift er auf bereits etablierte Glaubenssätze und Glaubenssysteme zurück. Diese werden so umgeformt, dass sie in weiterer Folge dem Kapitalismus dienen können. So sind es oftmals dieselben Paradigmen, die zur Legitimation des Kapitalismus wie auch zur Legitimation dessen Kritik herangezogen werden. Es findet also eine partielle Verinnerlichung der Kritik statt, eine Verinnerlichung eines Teiles jener Werte, derentwegen der Kapitalismus kritisiert wurde.

Luc Boltanski und Ève Chiapello haben drei Formen herausgearbeitet, wie die Kritik auf den Geist des Kapitalismus wirkt.³⁵ Im ersten Fall werden vorherige Formen des Geistes des Kapitalismus delegitimiert. Im zweiten Fall stellt sich die Kritik dem kapitalistischen Prozess in den Weg, und zwingt dessen FürsprecherInnen zu einer Rechtfertigung mit allgemeinwohlorientierten Argumenten. Der dritte Fall ist weniger optimistisch als der erste und zweite. Es kann nämlich auch passieren, dass der Kapitalismus, um keine sozialen Gerechtigkeitsstrukturen schaffen zu müssen, „Verwirrung stiftet und dafür sorgt, dass er schwerer durchschaubar wird“.

Das Veränderungsmodell von Boltanski und Chiapello beruht dabei auf einer dreistufigen Wechselbeziehung. Die erste Stufe umfasst die Kritik bzw. den

³³ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 58.

³⁴ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 58f.

³⁵ Vergleiche im Folgenden: BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 70f.

jeweiligen Aspekt der Kritik, die zweite den Kapitalismus und die dritte ebenfalls den Kapitalismus. „Jeder einzelne dieser dreistufigen Oppositionspole ist Veränderungen ausgesetzt: Die Kritik kann ihre Stoßrichtung ändern, an Schärfe gewinnen oder verlieren; der Kapitalismus kann seine Akkumulationsstrukturen fortführen oder modifizieren; er kann sie aber auch zugunsten einer größeren Gerechtigkeit verbessern oder die bis dahin gegebenen Sicherheitsgarantien abbauen. Wenn die Kritik sich erschöpft hat, wenn sie geschlagen ist oder an Schärfe verliert, kann der Kapitalismus seine Gerechtigkeitsstrukturen lockern und ungestraft seine Produktionsprozesse verändern. Eine Kritik, die dagegen an Schärfe und Glaubwürdigkeit gewinnt, zwingt den Kapitalismus, seine Gerechtigkeitsstrukturen zu konsolidieren. Bei günstigen politisch-technologischen Rahmenbedingungen könnte sie andererseits auch einen Anreiz bilden, Transformationsprozesse einzuleiten und dadurch die Spielregeln unkenntlich zu machen.“³⁶

Der Antikapitalismus kann also als wichtigster Ausdruck des Kapitalismus gesehen werden. Die grundlegenden Quellen der Empörung sind im Wesentlichen heute dieselben wie damals, haben sich im Laufe der vergangenen 200 Jahre nicht verändert. Luc Boltanski und Ève Chiapello machen hier vier wesentliche Aspekte aus.³⁷ 1. Aspekt: Der Kapitalismus wird „als Quelle der Entzauberung und der fehlenden Authentizität der Dinge, Menschen, Gefühle und in einem allgemeineren Sinne der damit verbundenen Lebensform“ betrachtet. 2. Aspekt: Der Kapitalismus wird als eine Quelle der Unterdrückung betrachtet: „Er beeinträchtigt Freiheit, Autonomie und Kreativität. In seinem Geltungsbereich sind die Menschen zum einen der Herrschaft des Marktes ausgesetzt, der als anonyme Instanz die Preise festsetzt und über die erwünschten und unerwünschten Mitarbeiter und Dienstleistungsprodukte entscheidet. Zum anderen unterliegen sie den Abhängigkeitsformen abhängiger Beschäftigung (Betriebsdisziplin, strenge Kontrolle durch die Vorgesetzten und Vorgaben in Form von Vorschriften und Verfahren).“ 3. Aspekt: Der Kapitalismus wird als Quelle der Armut in der Arbeiterschaft betrachtet. 4. Aspekt: Der Kapitalismus, heißt es, „fördert als Quelle von

³⁶ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S.71f.

Opportunismus und Egoismus allein die Eigeninteressen und erweist sich dadurch als verderblich für den gesellschaftlichen Zusammenhalt und die gemeinschaftliche Solidarität, insbesondere die Minimalsolidarität zwischen Reichen und Armen“. Die Vier Empörungsthematiken, so Boltanski und Chiapello, stützen sich „auf ideologisch und emotional unterschiedliche Quellen“. ³⁸ Keine Kapitalismuskritik hat es bisher geschafft, ein Theoriekonstrukt aufzuspannen, das im Stande ist, alle vier Empörungsquellen gleichermaßen zum Versiegen zu bringen.

Luc Boltanski und Ève Chiapello unterscheiden zwischen Künstlerkritik und Sozialkritik. Die Künstlerkritik speist sich vor allem aus den ersten beiden Empörungsquellen: „Im Zentrum dieser Kritik steht der Sinnverlust und insbesondere das verlorengegangene Bewusstsein für das Schöne und Große als Folge der Standardisierung und der triumphierenden Warengesellschaft.“ ³⁹ Stichwort ist hier die fehlende Authentizität. Die Sozialkritik speist sich vor allem aus den letzten beiden Empörungsquellen. Um jede der vier Empörungsquellen haben sich eigene AkteurInnen-Gruppen gebildet, die gemeinsam auftreten oder auch miteinander in Konflikt geraten können, je nachdem wie sich die historische Ausgangslage verhält. Treten sie gemeinsam auf, dann passiert das allerdings „auf Kosten eines Missverständnisses“, so Boltanski und Chiapello, „das leicht als Inkohärenz kritisiert werden kann“.

Bezüglich der Veränderung des kapitalistischen Geistes orten Luc Boltanski und Ève Chiapello drei historische Etappen. Die erste Etappe fand rund um das Ende des 19. Jahrhunderts statt, die zweite von 1930 bis 1960 und die dritte Etappe begann 1960 und dauert immer noch an. Laut Boltanski und Chiapello befinden wir uns gegenwärtig in einer Phase, in der sich der dritte Geist des Kapitalismus verfestigt. Der zweite Geist des Kapitalismus ist in Reaktion auf die Wirtschaftskrise der 1930er Jahre entstanden. Die KapitalistInnen sahen sich mit der Sozialkritik aus dem Umfeld des Sozialismus und des Kommunismus konfrontiert. Es entstand daher ein

³⁷ Vergleiche im Folgenden: BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 80.

³⁸ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 82.

³⁹ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 81.

Kapitalismus, der den Egoismus der Partikularinteressen und die Arbeiterausbeutung brandmarkte.⁴⁰ Es kam zum Aufbau des Wohlfahrtsstaates. Der dritte Geist des Kapitalismus nimmt vom Sozialkapitalismus wieder Abstand, bei gleichzeitiger Inkorporierung der Künstlerkritik.

Die 1968er Bewegung, so Luc Boltanski und Ève Chiapello, könne zwar nicht als eine revolutionäre Bewegung betrachtet werden, da es in ihrem Rahmen nicht zu einer politischen Machtergreifung kam, sie sei aber in jedem Fall als eine tiefgreifende Krise zu verstehen, die die Funktionsbasis des Kapitalismus in Frage stellte. Allerdings entschärfte der Kapitalismus die Kritik, riss die Initiative wieder an sich und profitierte in weiterer Folge von einer neuen Wirtschaftsdynamik, indem er einen Teil der Themen der Protestbewegung, die im Laufe dieser Ereignisse zum Ausdruck kamen, für sich vereinnahmte.⁴¹ Boltanski und Chiapello weisen darauf hin, dass die Künstlerkritik bereits in der Hippie Bewegung präsent war, wo man sich ebenfalls gegen entfremdete Arbeitsbedingungen und traditionelle Autoritätsformen wandte.

4.2. Was kennzeichnet den gegenwärtigen Geist des Kapitalismus

In den 1960er Jahren geriet der Kapitalismus also in eine Steuerungskrise. Die Arbeitgeberschaft antwortete zuerst auf die Sozialkritik der Arbeitnehmerschaft. Dies stellte sich aber als zu kostspielig heraus, insbesondere angesichts der angespannten Wirtschaftslage. Außerdem ließ die Kritik nicht nach. Die ArbeitgeberInnen suchten daher nach weiteren Möglichkeiten, um die ArbeiterInnen wieder ruhig zu stellen. Die Gewerkschaften sollten dabei nach Möglichkeit umgangen werden. Diese schafften es wiederum nicht schnell genug, die Künstlerkritik zu integrieren.

Es folgte ein sukzessiver Umbau des Managements unter Berücksichtigung der Forderungen der Künstlerkritik. Bereits der Begriff Manager, der nun anstelle von Führungskraft verwendet wurde, ist ein Zeichen der einsetzenden Veränderung. Das sogenannte New Management entsteht in Reaktion auf die Künstlerkritik. Gleichzeitig

⁴⁰ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 257.

⁴¹ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 215.

wurden die Sicherheitsstrukturen abgebaut. So konnte Zwängen entgangen werden, die durch die Sozialkritik entstanden sind. „Wie uns scheint“, so Luc Boltanski und Ève, „reagiert demnach das Neomanagement allem Anschein nach auf die beiden Bedürfnisse nach Authentizität und Freiheit, die historisch gemeinsam von der sogenannten 'KLEINES ANFÜHRUNGSZEICHENKünstlerkritik' getragen wurden, und vernachlässigt demgegenüber die traditionell in der 'KLEINES ANFÜHRUNGSZEICHENSozialkritik' verbundenen Problemfelder des Egoismus und der Ungleichheiten.“ (FN 143) Der Niedergang des Kommunismus trug ebenfalls zur Schwächung der Sozialkritik bei.

So manche UnternehmensberaterInnen, die in den 1980er Jahren an der Einführung der neuen Managementstrukturen mitgewirkt haben, „um die Arbeitsbedingungen attraktiver zu gestalten, die Produktivität zu erhöhen, die Qualität zu verbessern und die Gewinnspanne anzuheben“ entstammen der linken Szene und bekennen sich auch zu dieser Vergangenheit. (FN 143) Stattgefunden hat dieser Kompetenztransfer von linker Protestkultur zum New Management in den politischen Planungsbüros und mit Hilfe der neuen UnternehmensberaterInnen, die in jungen Jahren in der 68er Bewegung aktiv gewesen waren. Sie sahen in der Entwicklung einen Fortschritt gegenüber der unterdrückerischen Welt, so wie sie sie in den 1960er Jahren erlebt hatten.

„So sind z.B. die Eigenschaften, die in diesem neuen Geist eine Erfolgsgarantie darstellen – Autonomie, Spontanität, Mobilität, Disponibilität, Kreativität, Plurikompetenz (im Unterschied zu der beengten Spezialisierung der älteren Arbeitsteilung), die Fähigkeit, Netzwerke zu bilden und auf andere zuzugehen, die Offenheit gegenüber Anderem und Neuem, die visionäre Gabe, das Gespür für Unterschiede, die Rücksichtnahme auf die je eigene Geschichte und die Akzeptanz der verschiedenartigen Erfahrungen, die Neigung zum Informellen und das Streben nach zwischenmenschlichem Kontakt –, direkt der Ideen der 68er entliehen. Diese Themen, die in den Texten der 68er-Bewegung mit einer radikalen Kritik am Kapitalismus (insbesondere an der Ausbeutung) und mit der Verkündung seines bevorstehenden Endes verbunden werden, verselbstständigen sich gewissermaßen in der Literatur des Neomanagements und bilden eigenständige Ziele. Sie werden

gerade in den Dienst jener Kräfte gestellt, deren Zerstörung sie eigentlich beschleunigen wollten. Die Kritik an der Arbeitsteilung, der Hierarchie und der Überwachung, d.h. an der Art und Weise, wie der Industriekapitalismus die Freiheit entfremdet, wird so von der Kritik an der Entfremdung durch die Warengesellschaft, der Unterdrückung durch die unpersönlichen Marktkräfte losgelöst, mit der sie doch in den Protestschriften der 70er Jahre stets einhergeht.“

Und weiters: „Ähnliches lässt sich über die Entzauberungskritik, den Mangel an Authentizität im Alltagsleben des kapitalistischen Universums sagen. Die Betonung des Aufeinander-Zugehens, authentischer menschlicher Beziehungen (im Unterschied zu einem bürokratischen Formalismus) bildet in der Welt der Produktionsorganisation eine Antwort auf die Stimmen, die die Entfremdung durch die Arbeit und die Automatisierung der menschlichen Beziehungen kritisiert hatten. Mit dem Rückzug der Bürokratie und deren Ziel, alles auszumerzen, was nicht ‚rational‘, d.h. in diesem Fall was nicht formalisierbar und berechenbar ist, sollte, wie es heißt, zu ‚menschlicheren‘ Funktionsprozessen zurück gefunden werden können, bei denen die Menschen ihre Gefühle, ihre Intuition und ihre Kreativität ausleben. Das New Management biete nämlich jedem die Möglichkeit, anstatt weiter als Instrument zu dienen, ‚seine tief verborgenen Wünsche und sich selbst zu verwirklichen‘ (Le Saget 1994).“⁴²

Primäres Ziel der 68er Bewegung war es, einen Freiheitsgewinn zu erzielen. Freiheit soll nicht den Führungskräften vorbehalten sein. Und wirkliche Autonomie, so die Leitlinie, basiert auf Selbstkenntnis und Selbstentfaltung, und die soll jedem/jeder möglich sein. Während der zweite Geist des Kapitalismus am ersten noch die Vetternwirtschaft kritisierte, forderte der dritte Geist des Kapitalismus nun die Einbeziehung von Persönlichkeitskriterien, – und nicht zuletzt auch der persönlichen Kontakte, aber dazu ein wenig später. Der eigene Lebensweg wurde wieder wichtig. Ein zu sehr durchrationalisierter Unternehmensprozess galt nun als unmenschlich. Statt der Rationalität traten nun Gefühl, Emotion und Kreativität in den Vordergrund.

⁴² BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 143f.

Dabei wird an einer möglichst großen Vielfalt an Projekten gearbeitet. Nun erklimmt man nicht mehr die Karriereleiter, sondern springt von einem Projekt zum nächsten und vergrößert dabei seinen Wissens- und Erfahrungsschatz und damit auch sein Einstellungskapital. Das wichtigste ist es, ständig aktiv zu bleiben. Luc Boltanski und Ève Chiapello zur veränderten Arbeitsethik und Berufsmoral: „Während sie auf der ersten Entwicklungsstufe des Kapitalismus mit rationaler Askese verbunden war und Mitte des 20. Jahrhunderts dann mit Verantwortung und Wissen, wird sie nunmehr tendenziell von dem Begriff der Aktivität verdrängt, ohne dass zwischen einer persönlichen oder gar spielerischen Aktivität und einer Berufstätigkeit sorgsam unterschieden würde.“⁴³

Die Trennung zwischen Berufs- und Privatleben löst sich also tendenziell auf. In den 1960er Jahren wurde bemängelt, dass die Welt des Familienkapitalismus auf die Welt der Konzerne übertragen wurde. Es wurde eine strikte Trennung zwischen Berufs- und Privatleben, zwischen den familiären und freundschaftlichen Beziehungen auf der einen Seite und den beruflichen Beziehungen auf der anderen Seite angestrebt. Das einzige Kriterium für den beruflichen Erfolg war die Kompetenz. Manche Autoren, deren Management-Lektüre Luc Boltanski und Ève Chiapello analysiert haben, hätten sich sogar über eine ausgewogene Verteilung zwischen der Zeit für Familie u. Erholung und der Zeit am Arbeitsplatz Gedanken gemacht.⁴⁴

In den 1990er Jahren wird diese Trennung als Beschränkung empfunden. Untrennbar miteinander verbundene Lebensaspekte würden voneinander abgespalten, so die Argumentationslinie. Wer Berufs- und Privatleben trennen möchte, der agiert unmenschlich. Der Affektivität würde dabei nämlich keinerlei Raum gelassen. Außerdem sei die Trennung ineffizient, „weil sie die Flexibilität behindere und die vielfältigen Kompetenzen hemme, die beim Erlernen eines ‚vernetzten Miteinanders‘ erforderlich seien“.⁴⁵

⁴³ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 209.

⁴⁴ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 127.

⁴⁵ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 127.

Der vorrangige Kontrollmechanismus ist heutzutage die Selbstkontrolle. In einer Zeit, in der es auf persönliche Merkmale wieder ankommt, ist ein guter Ruf das um und auf. Diesen Umstand macht sich das New Management zunutze. Ultimatives Ziel ist die Erfüllung des Kundenwunsches. Dieses Dogma bietet einen doppelten Vorteil, so Luc Boltanski und Ève Chiapello: „Zum einen wird dadurch die Selbstkontrolle in einem für den Profit günstigen Sinne orientiert, weil die größere Befähigung eines Unternehmens, seine Kunden zufrieden zu stellen, in einer Wettbewerbswirtschaft einen wesentlichen Erfolgsfaktor darstellt und weil dadurch zum anderen die in den 60er Jahren von den Vorgesetzten wahrgenommene Kontrollaufgabe nun zum Teil auf die Kunden übertragen wird. (...) Weshalb sollte die Kontrolle auf einer Hierarchie von Führungskräften aufbauen, wo diese doch um so kostspieliger sind, als sie ihre eigene Einsatzbereitschaft von der Laufbahnstabilität abhängig machen, zumal man die Beschäftigten doch zur Selbstkontrolle anhalten kann? So gesehen, sind die Führungskräfte innerhalb einer Hierarchie nichts anderes als unproduktive Arbeitnehmer. Deswegen zielen die neuen Funktionsmechanismen zusammen mit dem Abbau der Anzahl der Hierarchieebenen darauf ab, die Eigenständigkeit der Mitarbeiter und der Arbeitsgruppen zu fördern.“⁴⁶

Eine wesentliche Rolle spielt nun auch die marktgestützte Kontrolle: „Die Auslagerung einer Vielzahl von Aufgabenbereichen durch Hinzuziehen von Zulieferbetrieben oder die Entlassung in die unternehmerische Selbstständigkeit von Teilbereichen der Großkonzerne, die dann wie unabhängige, mit der Außenwelt in Konkurrenz befindliche Profitzentren behandelt werden, hat es ihrerseits möglich gemacht, die Kontrolle durch die Vorgesetzten durch eine marktgestützte Kontrolle zu ersetzen. (...) Der Wettbewerb tritt in diesen Produktionsstätten an die Stelle der Leistungskontrolle durch die Führungsetage, die sich selbst wiederum zur Ausübung ihrer Kontrolle, die nicht länger von ihr, sondern vom Markt auszugehen scheint, auf die Kundenwünsche stützen kann.“⁴⁷

Die interne Arbeitsorganisation verändert sich und mit ihr auch die

⁴⁶ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 122.

Arbeitsbedingungen, -rhythmen und Bezahlungsmodalitäten. Die als starr geltenden Hierarchien wurden nach Möglichkeit abgebaut. Generell strebt man heute nach weniger Bürokratie und schlankeren Strukturen. Die Unternehmensstrukturen ähneln heute eher einem Netzwerk, sind also grundlegend anders beschaffen als die Großunternehmen der Industrieära. Durch den Ausbau der Netzform können eine bestimmende Marktstellung und Flexibilität miteinander verknüpft werden. Flexibilität ist ein Schlüsselbegriff des gegenwärtigen Geistes des Kapitalismus. Die digitalen Kommunikationstechnologien ermöglichen ein unmittelbares und erdumspannendes Auftragsmanagement. Das führte zu einer ungeahnten globalen Reaktivität. Die Kettenbildungen nehmen zu. Und es formen sich Oligopole mit grenzüberschreitender Ausdehnung.

Während des zweiten kapitalistischen Geistes konnte man in einem großen Unternehmen in der Regel mit einer dauerhaften Vollzeitanstellung rechnen, womit das Leben abgesichert war. Nun werden die meisten MitarbeiterInnen nur mehr befristet beschäftigt. Die Arbeitnehmersicherheit schwindet zusehends. Arbeitnehmerschutz und Sozialstandards werden Schritt für Schritt abgebaut. Die Gewerkschaften verlieren immer mehr an Einfluss und Macht. Die Verhandlungsebene wurde auf die Unternehmensebene verlagert. Dadurch verschärften sich Prekarisierung und Individualisierung der Arbeitsverhältnisse. Kapital und Profitmaximierung haben wieder die Oberhand.

Die Entlohnung fällt unterschiedlich aus. Sie kann in Form von Gehältern, Honorarzahlungen, Autorenrechten oder etwa auch Patentgebühren erfolgen. Der Unterschied zwischen Einkünften aus Kapitalbesitz und einem Arbeitsabkommen wird sukzessive eingeebnet. Der Mindestlohn wurde von der Preisentwicklung abgekoppelt, gleichzeitig wächst die Arbeitsbelastung bei eben oftmals gleichbleibendem Lohn, wobei die Lohnkosten auf den Staat umgelagert wurden. Zwangsläufig gründen immer mehr Menschen eine Ich-AG. Luc Boltanski und Ève Chiapello nennen hier als Beispiel das Baugewerbe.

⁴⁷ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 124.

„Darüber hinaus“, so Boltanski und Chiapello, „wurde die Arbeitnehmerschaft aufgespalten und der Arbeitsmarkt hat sich mit der Bildung eines doppelten Marktes fragmentiert: auf der einen Seite qualifizierte, relativ gut bezahlte und zumeist in den Unternehmen gewerkschaftlich organisierte Arbeitskräfte in stabilen Beschäftigungsverhältnissen, auf der anderen Seite gering qualifizierte und unterbezahlte Arbeitskräfte mit schwacher sozialer Absicherung in den angegliederten Dienstleistungsunternehmen in instabilen Beschäftigungsverhältnissen (Berge/Piore 1980). Außerdem waren bestimmte Bevölkerungsgruppen von den Benachteiligungen, die sich aus dem Sozialabbau ergaben, besonders stark betroffen, was deren Ausgrenzung noch beschleunigte.“⁴⁸

In den 1960er Jahren ist der Sicherheitsgedanke zentral. Der Wohlfahrtsstaat gilt als eine notwendige Ergänzung zum Wirtschaftsleben. Ein Unternehmen entlässt eine/n MitarbeiterIn nur im Ausnahmefall. In der Regel gibt es die Aussicht auf ein lebenslanges, berufliches Fortkommen. Bei Firmenschließung oder Krankheit fängt das soziale Netz des Staates auf. Bei der Analyse der Management-Literatur aus den 1990er Jahren haben Luc Boltanski und Ève Chiapello festgestellt, dass Sicherheit kein dominanter Wert mehr ist. Sicherheit wird mit Statusdenken, Hierarchie und Bürokratie in Zusammenhang gebracht, allesamt nun Relikte aus der überkommenen Zeit des zweiten kapitalistischen Geistes.

Statt Besitzverhältnissen haben nun Miet- und Leihverhältnisse Vorrang. Besitz bindet, unterhält man nur Miet- und Leihverhältnisse, bleibt man flexibel und mobil. Laut Luc Boltanski und Ève Chiapello betrifft das auch den Informationsbereich: „In gewisser Hinsicht kann das Urheberrecht als ein Leihvertrag betrachtet werden.“⁴⁹ Besitz in folgendem Zusammenhang weiterhin von Bedeutung: „Der Kontaktmensch besitzt sich selbst, und das nicht auf der Grundlage eines Naturrechts, sondern insofern er selbst das Produkt seiner eigenen Arbeit an sich selbst ist. (...) Insofern jeder sein eigener Produzent ist, übernimmt er für seinen Körper, sein Image, seinen Erfolg und sein Schicksal selbst die Verantwortung.“⁵⁰ Hier knüpft also nochmals die

⁴⁸ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 276.

⁴⁹ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 207.

⁵⁰ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 208.

Thematik der Selbstkontrolle an.

Die Arbeit an sich selbst, erscheint Luc Boltanski und Ève Chiapello aber auch aus einer psychologischen Perspektive heraus von Bedeutung: „In einer Welt, die als ausgesprochen unbeständig und wechselhaft gilt, ist das Ich das einzige Element, das zu identifizieren und zu fördern sich lohnt, weil es sich als einziges als einigermaßen dauerhaft erweist.“⁵¹

Im dritten kapitalistischen Geist kommt es weiters zu einer Auflösung der bisher gültigen ideologischen Modelle. Die Schichtung der Gesellschaft nach sozialen Klassen wird in Frage gestellt. Das untergräbt zusätzlich die Machtstellung der Gewerkschaften, die ihrerseits traditionellerweise auf dem Klassenmodell aufbauen. Statt auf die sozialen Klassen wird nun auf die vom Produktionsprozess Ausgegrenzten fokussiert.

Der Netz-Begriff erlebt eine Aufwertung. Bis in die 1980er Jahre war der Begriff Netzwerk eher negativ konnotiert. Er wurde vorwiegend „zur abwertenden Bezeichnung von Formen heimlicher, illegitimer und/oder illegaler Beziehungen“ verwendet.⁵² „Der Netz-Begriff, mit dem gerade in den 60er Jahren vor allem in der Schule und auf dem Arbeitsmarkt der Statusvorsprung aufgedeckt werden sollte, den sich sozial Privilegierte manchmal insgeheim zunutze machen konnten“, so Luc Boltanski und Ève Chiapello, „wird heute neutral-instrumentell verwendet bzw. wird – zumindest implizit – als eine effizientere und gerechtere soziale Form dargestellt, als es die auf Kriterien beruhenden Formalrelationen sind, die einen progressiven, vertraglich geregelten Einstieg in den Arbeitsmarkt ermöglichen.“⁵³ Die Verbreitung des Netz-Begriffes hat auch mit dem Entstehen der digitalen Kommunikationsnetzwerke zu tun.

In der vernetzten, in der konnexististischen Welt integriert ist, wer „durch zahlreiche

⁵¹ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 397.

⁵² BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 192.

⁵³ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 193f.

und diversifizierte Kontakte verbunden ist“⁵⁴ Es ist also geschicktes Kontaktkapitalmanagement nötig. Luc Boltanski und Ève Chiapello zeichnen das Bild des/der idealen NetzwerkerIn: „Es handelt sich dabei schlechthin um die Kompetenzen eines mobilen, ungebundenen Managers oder Projektleiters, er sich darauf versteht, viele unterschiedliche und bereichernde Kontakte herzustellen und aufrechtzuerhalten und der die Fähigkeit besitzt, Netze auszudehnen.“⁵⁵

Als Vorbild dienen in der Management-Literatur der 1990er Jahre Gelehrte und vor allem KünstlerInnen. Der/Die KünstlerIn ist der Referenzpunkt, an dem sich das Managerideal orientiert. Im Folgenden ziehen Luc Boltanski und Ève Chiapello die Parallelen: „Ist der Neomanager nicht ebenso wie der Künstler ein kreativer, intuitiv handelnder, erfindungsreicher Mensch mit Visionen, Kontakten, zufälligen Bekanntschaften? Ist er nicht ständig in Bewegung, von einem Projekt zum anderen, von einer Welt in die andere wechselnd? Hat er nicht ebenso wie der Künstler die Last des Besitzens, die Zwänge einer Hierarchiezugehörigkeit, die Zeichen der Macht – Büro oder Krawatte – und damit auch die Scheinheiligkeit der bürgerlichen Moral abgeschüttelt? Und ist umgekehrt der Künstler, ja sogar der Intellektuelle oder der Forscher heute nicht auch ein Netzmensch auf der Suche nach Produzenten? Bei der Durchführung ihrer Projekte ist eine heterogene, komplexe und kostenintensive Planung notwendig, die Fähigkeit, sich mit vielfältigen Akteuren an anderen Orten und grundverschiedenen Positionen (vom Gemeindevertreter über einen Ministerialbeamten bis hin zum Unternehmenschef) zu verständigen, ihr Interesse zu wecken, sie zu überzeugen und für sich zu gewinnen.“⁵⁶

Wertigkeit eines Menschen wird immer öfter an seinem Selbstverwirklichungspotential gemessen. Bei sinkenden Sicherheitsgarantien wird aus der Möglichkeit zur Selbstverwirklichung jedoch schnell ein Selbstverwirklichungszwang und ein Selbstverwirklichungsdruck. Autonomie und berufliche Unsicherheit sind eng miteinander verknüpft. „Deshalb“, so Luc Boltanski und Ève Chiapello, „handelt es sich oftmals um eine erzwungene und nicht selbst bestimmte Autonomie, die mit

⁵⁴ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 383.

⁵⁵ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 392.

⁵⁶ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 359.

Freiheit nur wenig zu tun hat (...).“⁵⁷

Die Vereinnahmung der Künstler-Figur durch den gegenwärtigen Geist des Kapitalismus hat auch Auswirkungen auf die Welt der Kunst und Kultur. Die Art, wie künstlerische und intellektuelle Eigenschaften auf die Managerfigur übertragen werden, würde nämlich tendenziell den seit der Romantik bestehenden Gegensatz zwischen dem Opportunitätsdenken der Geschäftswelt und dem Idealismus der Kulturwelt aufheben, so Luc Boltanski und Ève Chiapello.⁵⁸

5. Die elektronische Club Kultur im Zeichen des dritten Geistes des Kapitalismus

Und noch einmal seien im Folgenden die fünf Utopien aufgegriffen, so wie sie in Kapitel 2 und 3 bereits behandelt wurden. Dabei werden nun zwischen der derzeitigen Beschaffenheit der elektronischen Club Kultur und dem dritten Geist des Kapitalismus Parallelen gezogen.

5.1. Utopie 1. Zurücktreten des KünstlerInnen-Subjekts hinter die Musik

In den Anfangstagen der elektronischen Club Kultur sind die MusikerInnen bewusst hinter die Musik zurückgetreten. Nicht die Emotionalität des Musikers/der Musikerin stand im Mittelpunkt, sondern die Prozesshaftigkeit der Musik. Es ging darum Klangräume zu schaffen, die von den HörerInnen selbstständig bereist und erforscht werden konnten. Der utopische Traum von der Anonymisierung in der elektronischen Club Kultur, der sich auch gegen den in der Kunst betriebenen Genie-Kult wandte, währte aber nicht lange. Mitte der 1990er Jahre begann man plötzlich von AutorInnen-Techno zu sprechen, der auch regen Absatz fand; es bestand hier beim Publikum also ein Bedarf. Heinrich Deisl stellte diesbezüglich in Kapitel 2.1. fest, dass der Trend nun wieder mehr zu Großkonzerten mit Rock'n'Roll Gestus und „typischer Guck-Kasten-Situation“ gehe, wo die Bühne erhöht und vom Publikumsbereich deutlich abgegrenzt ist. Die Dichotomie zwischen aktivem/r MusikerIn und passivem/r HörerIn hat sich also wieder manifestiert.

⁵⁷ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 463.

⁵⁸ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 358.

Diese Veränderung passiert in einer Zeit, in der die Einbeziehung von Persönlichkeitskriterien wichtig wird. Wirkliche Autonomie, so eine der Leitlinien des dritten Geistes des Kapitalismus, basiert auf Selbstkenntnis und Selbstentfaltung, und die soll jedem/jeder möglich sein. Der eigene Lebensweg wird wieder wichtig. Hierin könnte ein Grund gesehen werden, warum die MusikerInnen in der elektronischen Club Kultur das Zurücktreten hinter die Musik wieder aufgegeben haben.

5.2. Utopie 2. Demokratisierung der Produktionsmittel

Eine weitere große Utopie der elektronischen Club Kultur verhiess die Demokratisierung der musikalischen Produktionsmittel. Tatsächlich wurden die elektronischen Musikinstrumente immer einfacher, billiger und leichter zugänglich, und mit dem Laptop in Kombination mit dem Internet hatten die MusikerInnen schließlich ein leicht tragbares Instrument zur Hand, das, wie es Franz Pomassl in Kapitel 1.2.2. beschrieben hat, gleichzeitig „Produktions-Tool, Vertriebs-Tool, Kommunikations-Tool und Schnittstelle zum internationalen Klangarchiv“ war. Es sei an dieser Stelle noch einmal Helge Hinteregger zitiert. „Das erste mal, wo das wirklich so stattgefunden hat war in den 90ern“, so Hinteregger, „und das galt aber letztendlich dann für alle, die einen haben es nur schneller gemacht. Jetzt sind wir in einer Situation, wo alle nachgerüstet haben. Jeder kann jetzt damit umgehen. Es wurde zum Allgemeingut.“⁵⁹ Auch der internationale Austausch sei ab diesem Zeitpunkt um ein Vielfaches einfacher gewesen. Das sei die große Errungenschaft gewesen, die die elektronische Club Kultur gebracht hat.

In der westlichen Welt, insbesondere mit der weiten Verbreitung des Internets, sei es heutzutage sicherlich leichter, eine Öffentlichkeit zu erlangen, der man seine Musik präsentieren kann, ohne dafür mit jenen Vermittlungsinstanzen kooperieren zu müssen, die das Musikgeschäft bislang in der Hand hatten. Es gäbe aber auch

⁵⁹ Dieses Zitat findet sich auch in Kapitel 3.

Einschränkungen und Kanonisierungen, merkte Christina Nemec in Kapitel 3.2. an. Es gäbe elitäre Hard- und Software und weniger elitäre. Viele würden bei der schnellen technologischen Entwicklung nicht mehr nachkommen, schloss Elisabeth Zimmermann hier an. Dauernd sollte man sich neue Hard- und Software kaufen, und oftmals ist diese neue Hard- und Software dann auch nicht mehr kompatibel mit der alten, woraufhin man noch tiefer in die Tasche greifen müsse.

Die sukzessive Kommerzialisierung des Internets, die auf die Musik auch normierend und standardisierend zurückwirkt, ist eines der in den Interviews am meisten besprochenen Themen, – eine Entwicklung, die durchwegs kritisch betrachtet wird. Während die „Idee, dass man vom Schlafzimmer aus mit minimalen Ressourcen die Musikwelt auf den Kopf stellt“, wie es Dieter Kovacic in Kapitel 3.2. formulierte, sich nicht realisiert hat, haben „die großen Firmen“ Wege gefunden, mit neuen Geschäftsmodellen, eben mit der Kombination aus Hard- und Software – Stichwort iPod, iPhone, iTunes Megastore – Geld zu verdienen.

Im Kapitalismus werden die Emanzipationswünsche nach Möglichkeit der Marktlogik unterworfen, inkorporiert und dadurch auch kontrolliert, so Luc Boltanski und Ève Chiapello: „Die Ökonomisierung ist der einfachste Prozess, wie der Kapitalismus eine Kritik als gültig anerkennen, in seine Strukturen aufnehmen und sich so zu eigen machen kann: Die Unternehmer, die auf eine Forderung der Kritik stoßen, suchen nach Produkten und Dienstleistungen, die sich verkaufen lassen und mit denen die Kritik zufrieden gestellt werden kann.“⁶⁰

So entstanden auch neue Märkte. Zahlreiche Güter, die zu einem Großteil bislang außerhalb der Marktsphäre lagen, wie eben Kulturaktivitäten, aber etwa auch touristische Aktivitäten und Personendienstleistungen hat sich die Marktgesellschaft einverleibt. Gerade weil sie außerhalb der Marktsphäre lagen, galten diese Güter aber bislang als authentisch.

Hier liegt ein Schwachpunkt des dritten Geistes des Kapitalismus, wie Luc Boltanski

⁶⁰ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 477.

und Ève Chiapello wie folgt ausführen: „Durch die Ökonomisierung werden Güter, die außerhalb der Marktsphäre erschlossen werden, für die, die es sich leisten können, leichter zugänglich. Weil diese Güter aber, um ihre Vermarktung zu sichern, reproduziert, kopiert und zuvor kodifiziert und einer Rentabilitätskalkulation unterzogen werden müssen, enttäuschen sie, wenn sie erst einmal auf dem Markt sind, zwangsläufig zumindest einen Teil der in sie gesetzten Erwartungen.“⁶¹ Die Ökonomisierung Sorge für neue Formen der Beunruhigung hinsichtlich der Authentizität von Dingen und Menschen, weil man sich nicht mehr sicher sein könne, ob sie eben authentisch oder inauthentisch seien, spontan oder auf verkaufsstrategische Ziele zugeschnitten.⁶²

Dieter Kovacic bringt diese Beunruhigung zum Ausdruck, wenn er davon spricht, dass es bei Myspace ja eigentlich gar nicht um Musik gehen würde; dass hier viel eher versucht würde, möglichst viele Leute zusammenzubringen, um ihnen Werbung verkaufen und in weiterer Folge Benutzerprofile erstellen zu können. Und wenn er die Definitionsmacht von Myspace und Facebook kritisiert.

5.3. Utopie 3. Der Autor als Konsument, der Autor als Ich-AG

In Kapitel 2.3. verweist Christina Nemec auf Walter Benjamin und seine Rede vom Autor als Produzent. Noch einmal hätte man diesen Gedanken aufgenommen, angewendet auf die nun spezifischen gesellschaftlichen und künstlerischen Verhältnisse: Wer einen Computer besaß, der sollte damit nicht nur konsumieren, sondern auch selber produzieren können, und das konnte er auch, so Nemec, mehr als dies in Zukunft möglicherweise der Fall sein wird: „Mittlerweile ist es ja wieder so, dass diese ganzen Computer schon so gebaut sind, dass man eigentlich der optimale Konsument wird; dass man nur mehr klicken muss und konsumieren, konsumieren, konsumieren. Also man muss ja schon wieder Wege finden, wie man überhaupt noch etwas produzieren kann, um nicht nur das Konsumierte in irgendeiner Form zu wiederholen.“ Auch hier wird das Misstrauen gegen den Kapitalismus deutlich, der die ProduzentInnen zu KonsumentInnen zu machen

⁶¹ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 481.

versucht; der versucht, jeden Arbeitsschritt der Kunst- und Kulturschaffenden zu kommodifizieren.

Michaela Schwendtner hat in Kapitel 2.3. den Zeitgeist beschrieben, der in der elektronischen Club Kultur anfänglich geherrscht hat und dabei zum einen den Bezug zum Do it yourself Ansatz des Punk und zum anderen zur Ich-AG hergestellt. Auch Heinrich Deisl kommt in diesem Zusammenhang in Kapitel 3.3. auf das Konzept der Ich-AG zu sprechen. Es sei mittlerweile vollkommen normal, unabhängig zu arbeiten; in prekären Verhältnissen zu sein, eben als Ich-AG in einem Medienverbund, ob jetzt als Visualist, als Musiker, als PR- Kommunikationsberater oder ähnliches. Heinrich Deisl ist auch der Meinung, dass die Creative Industries durch die elektronische Club Kultur forciert wurden, und dass die elektronische Club Kultur die Fraktalisierung der Gesellschaft in immer kleinere Interessensgemeinschaften förderte, die sich temporär zusammenschließen, um gemeinsam Projekte zu realisieren. Mit dem Computer und dem Internet bekamen die ProtagonistInnen der elektronischen Club Kultur die passenden Werkzeuge an die Hand, um ihre Unabhängigkeit ausagieren zu können.

Hier wird also bereits ganz direkt ein Bogen vom Do it yourself Ansatz des Punk zur Ich-AG gespannt, einem Arbeitskonzept, das im dritten Geist des Kapitalismus große Verbreitung findet. Die ProtagonistInnen der elektronischen Club Kultur liefern – wie Kunst- und Kulturschaffende im Allgemeinen – hier die ideale Vorlage.

5.4. Utopie 4. Elektronische Musik als internationale Sprache

Die Technologie wurde immer einfacher und auch kleiner und leichter, und das machte die MusikerInnen immer mobiler, wie alle InterviewpartnerInnen anmerkten. Es hätte zum Lifestyle der elektronischen Club Kultur dazu gehört, ein „möglichst kleines tool“ zu besitzen, mit dem man „möglichst flexibel“ war, schilderte Franz Pomassl in Kapitel 1.2.2.. Man wollte nicht irgendeinen „inzestösen, lokalen Musikstil“ pflegen, sondern verstand elektronische Musik als eine internationale

⁶² BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 483.

Sprache, die über die Grenzen der Länder und Kontinente hinweg zu verbinden vermochte: „Man spielt nicht nur in den nächst gelegenen Kellern und Clubs, sondern man will sofort nach London, Paris und Berlin, um dort in die Szenen einzusteigen.“

So gab es dann auch schon bevor sich das Internet manifestiert hatte, zwischen den einzelnen lokalen Szenen der elektronischen Club Kultur „die totale Vernetzung fast in Echtzeit“, um hier auch noch einmal Konrad Becker zu zitieren. Becker erwähnte in Kapitel 3.4. auch, dass sich die klassischen Gateways aufgelöst haben. Und Elisabeth Zimmermann sprach von dem grundlegenden Bedürfnis zu „netzwerken“. Diesem Bedürfnis sei man bereits „lange bevor es irgendwelche Social Networks gab“ nachgegangen.

Flexibilität und Mobilität, zwei Kernkompetenzen in der vom dritten Geist des Kapitalismus geprägten Arbeitswelt, waren also von Anfang an im Selbstverständnis der MusikerInnen der neuen elektronischen Club Kultur fest verankert. Auch hier erweist sich ihr Leben für den neuen Geist des Kapitalismus geradezu als prototypisch. Zusätzlich entspricht die Strukturierung der elektronischen Club Kultur als Netzwerk dem tragendem Organisationsprinzip des dritten Geistes des Kapitalismus. Das erklärt für mich, warum die Utopie von elektronischer Musik als internationaler Sprache zu Großen Teilen Wirklichkeit werden konnte. Luc Boltanski und Ève Chiapello zeichnen noch einmal das Bild des/der idealen NetzwerkerIn, das die ProtagonistInnen der elektronischen Club Kultur wohl ebenfalls als entsprechend empfinden würden: „Es handelt sich dabei schlechthin um die Kompetenzen eines mobilen, ungebundenen Managers oder Projektleiters, er sich darauf versteht, viele unterschiedliche und bereichernde Kontakte herzustellen und aufrechtzuerhalten und der die Fähigkeit besitzt, Netze auszudehnen.“⁶³

5.5. Utopie 5. Einebnung der Grenzen zwischen Klassen, Ethnien, Geschlecht

Eng mit der Utopie der Demokratisierung in der elektronischen Club-Kultur

⁶³ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 392.

verbunden, ist die Utopie der Schaffung eines sozialen Raumes, in dem die jeweilige Gender-Zugehörigkeit keine Rolle mehr spielt; in dem die jeweilige Gender-Zugehörigkeit nicht mehr über den Zugang zu den Produktions- und Präsentationsmitteln entscheidet.

Hier erscheint mir vor allem die Feststellung von Christina Nemec zum phonoTAKTIK Festival in Kapitel 3.5. einen interessanten Anknüpfungspunkt zu liefern. Nemec kann sich an die genaue Zahl nicht mehr erinnern, aber es kann in jedem Fall aus ihrer Aussage herausgelesen werden, dass Frauen bei besagtem phonoTAKTIK Festival stark unterrepräsentiert waren. Dies wurde, wie sie erzählt, „heftig“ diskutiert. Wie etwa auch von Elisabeth Zimmermann in Kapitel 3.4. anhand des Beispiels phonoTAKTIK berichtet, waren und sind Festivals wichtige Plattformen für MusikerInnen, nicht nur weil sie dort ihre Musik einer Öffentlichkeit präsentieren können, sondern auch wegen des Austausches, der im Zuge von Festivals stattfindet. Wer nicht eingeladen wird, dem bleibt die Chance auf diesen Austausch verwehrt.

Luc Boltanski und Ève Chiapello nennen als eine Quelle der Ausbeutung in der vernetzten Welt die Immobilität, auf den geographischen Raum bezogen, aber auch auf Gedankenräume bezogen. Nicht zutreffend ist im Kontext der elektronischen Club Kultur allerdings ihre Annahme, dass die Immobilität in diesem Fall der MusikerInnen die Mobilität der Musiker bedingt; dass die mobilen Musiker die immobilen Musikerinnen ausbeuten.⁶⁴

Ebenfalls aufschlussreich erscheint mir die Feststellung von Christina Nemec, dass die Riot Girls – die FeministInnen des Punk - im Rahmen der Techno Kultur von Kommerz und Medien affirmiert und zu Girlies degradiert wurden. Auch dies halte ich für ein gutes Beispiel, wie Emanzipationswünsche im Kapitalismus der Marktlogik unterworfen werden.

5.6. Zu den veränderten Hörgewohnheiten

⁶⁴ Nähere Ausführungen zum Thema der Mobilität/Immobilität sind auf Seite 400 zu finden.

Die elektronische Club Kultur hat die allgemeinen Hörgewohnheiten verändert. Schnell flossen die neuen elektronischen Klänge in die Pop- und Rockmusik ein. Letztendlich hätte man in der Pop- und Rockmusik eingesehen, schilderte Franz Pomassl in Kapitel 3.5., dass nur diejenigen in Zukunft mithalten werden können, die die neuen elektronischen Klänge in ihre Musik einbauen. Dies stellt für mich ebenfalls ein gutes Beispiel dafür dar, wie der Kapitalismus sich Emanzipationsversuche zunutze macht. In diesem Fall handelt es sich um den Versuch, sich von herkömmlichen Vorstellungen, wie Musik zu klingen hat, zu befreien.

Schlusswort

Bei der Beschreibung der elektronischen Club Kultur zogen mehrere InterviewpartnerInnen den Vergleich mit der 68er Bewegung. „Was in den 60ern der Aufbruch der Hippies und der Flower Power Bewegung war, auch mit ihrem politischen Anspruch und den politischen Zirkeln, die damals entstanden sind“, meinte etwa Helge Hinteregger, „das war in den 90ern dieser bunte Haufen von Musikern, Künstlern und Theoretikern. Da ging es ja dann auch um Netztheorie, Netzkunst. All diese Dinge sind ja in der gleichen Zeit entstanden, und hatten mit den gleichen Maschinen zu tun und auch mit den gleichen Möglichkeiten, was die Umsetzung von künstlerischen Ideen betrifft.“ Konrad Becker verwies bei der Frage, welche Geisteshaltung diese neue Jugendkultur kennzeichnete auf die 68er Formel „Love, Piece Unity“.

Im Mittelpunkt stand der neuerliche Versuch eines Freiheitsgewinns. Die Phantasie beflügelte dabei nicht zuletzt der Cyberspace. Mit dem Aufkommen des Internets öffnete sich plötzlich ein großer Freiraum, in dem man sich unabhängig von Zeit und Ort präsentieren und austauschen konnte; in dem man mit minimalen Ressourcen gemeinsam Projekte realisieren konnte; in dem man tun konnte, was man wollte. Entstanden seien in weiterer Folge aber nicht nur „neue Kommunen“, sondern auch – nicht beim 1960er Jahre Mythos sondern bei der Turbo-Kommerzialisierung der Rockmusik anschließend – „knallharte Business Models frei von irgendeiner Uto-

pie“, um hier noch einmal Peter Rantasa zu zitieren.

Nicht nur die VertreterInnen der neuen elektronischen Club Kultur, sondern auch die ProtagonistInnen des New Management griffen in den 1980er und 1990er Jahren mehr oder weniger bewusst die Künstlerkritik der 68er Generation auf. So manche UnternehmensberaterInnen, die in den 1980er Jahren an der Einführung der neuen Managementstrukturen mitgewirkt haben, „um die Arbeitsbedingungen attraktiver zu gestalten, die Produktivität zu erhöhen, die Qualität zu verbessern und die Gewinnspanne anzuheben“ entstammen der linken Szene und bekennen sich auch zu dieser Vergangenheit, stellten Luc Boltanski und Ève Chiapello fest.⁶⁵ Stattgefunden hat dieser Kompetenztransfer von linker Protestkultur zum New Management eben nicht zuletzt mit Hilfe der neuen UnternehmensberaterInnen, die in jungen Jahren in der 68er Bewegung aktiv gewesen waren und die in der Entwicklung einen Fortschritt gegenüber der unterdrückerischen Welt sahen, so wie sie sie in den 1960er Jahren erlebt hatten.

Sowohl die ProtagonistInnen der elektronischen Club Kultur, als auch die nun dem New Management dienenden Alt-68er haben übersehen, dass die Vereinhaltung der Künstler-Figur durch den gegenwärtigen Geist des Kapitalismus nicht zuletzt auch Auswirkungen auf die Welt der Kunst und Kultur hat. Die Art, wie künstlerische und intellektuelle Eigenschaften auf die Managerfigur übertragen werden, würde nämlich tendenziell den seit der Romantik bestehenden Gegensatz zwischen dem Opportunitätsdenken der Geschäftswelt und dem Idealismus der Kulturwelt aufheben, so Luc Boltanski und Ève Chiapello.⁶⁶

Elisabeth Zimmermann kehrt den Unterschied zwischen der 68er Generation und jener der neuen elektronischen Club Kultur hervor: „Die VertreterInnen der elektronischen Club Kultur waren nicht so organisiert. Das ist, glaube ich, der Unterschied. 68, da war auch so ein richtig politisches Engagement dahinter, und ich glaube, dass das eben Anfang der 90er Jahre nicht im Vordergrund stand. Das war der Riesenunterschied. Auch Konrad Becker merkte an, dass die ProtagonistInnen

⁶⁵ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 143.

der elektronischen Club Kultur nicht „in die Schule der Straße“ gegangen waren; dass es an kritischer, intellektueller Reflexion gefehlt hatte, weshalb die elektronische Club Kultur auch schnell in den Geruch gekommen sei, etwas sehr Leichtgewichtiges zu sein, dessen Ausverkauf bereits einprogrammiert war.

Wesentlich erscheint mir in diesem Zusammenhang daran zu erinnern, dass jene, die die elektronische Club Kultur in den späten 1980er Jahren und in den frühen 1990er Jahren aufgebaut haben, mehrheitlich noch sehr jung und noch nicht in den Arbeitsprozess integriert waren. Wie von mehreren InterviewpartnerInnen auch angesprochen, waren sie der Meinung, etwas völlig Neues zu erschaffen. In ihrem fehlenden Geschichtsbewusstsein haben sie sich – ohne sich dessen bewusst zu sein – widerstandslos in den Dienst des dritten Geistes des Kapitalismus gestellt.

Die Entwicklung ist aber gerade für junge Menschen eine folgeschwere. Luc Boltanski und Ève Chiapello skizzieren sie folgendermaßen: In der vorangegangenen Periode sei vor allem unter dem Druck der Arbeiterbewegung noch versucht worden, eine kollektive und politische Integration der Arbeitnehmer in die Sozialordnung und eine Form des kapitalistischen Geistes zu erreichen, die den wirtschaftlich-technologischen Fortschritt an das Ziel der sozialen Gerechtigkeit knüpft. Nun, im dritten Geist des Kapitalismus, hätte sich demgegenüber ein Selbstverwirklichungsprojekt manifestiert, in dem der Kult der individuellen Leistung und das Loblied auf die Mobilität mit netzartigen Konzeptionen des gesellschaftlichen Zusammenhalts verbunden werden. Diese Entwicklung würde für viele Menschen und vor allem für die Neuankömmlinge auf dem Arbeitsmarkt im Vergleich zu ihrer Vorgängergeneration mit einer deutlichen Verschlechterung ihrer wirtschaftlichen Situation, ihrer Jobssicherheit und ihrer gesellschaftlichen Stellung einhergehen.⁶⁷

Wenn ich noch einmal die leitende Forschungsfrage, die dieser Diplomarbeit zugrunde liegt, aufgreife; wenn ich also frage, was aus den Utopien der frühen

⁶⁶ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 358.

⁶⁷ BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. S. 261.

elektronischen Club Kultur geworden ist, dann lässt sich zusammenfassend sagen, dass die elektronische Club Kultur vom dritten Geist des Kapitalismus weitgehend vereinnahmt wurde. Ein Bewusstsein dafür erscheint mir dringend nötig, da es gerade die Kunst- und Kulturschaffenden sind, deren Leben den ProtagonistInnen des New Management ebenfalls dann als Vorlage dient, wenn es darum geht den potentiellen ArbeitnehmerInnen die Vorzüge der Ich-AG schmackhaft zu machen.

Wie in Kapitel 3 gezeigt, gibt es in der elektronischen Club Kultur heute aber auch eine Reihe von Gegenbewegungen, zum Abschluss seien sie noch einmal genannt. So ist in der feministischen und queeren Szene als Reaktion auf den ausgehöhlten Riot Girl-Begriff etwa die Ladyfest und in weiterer Folge die LaD.I.Y. Bewegung entstanden. Als Alternative zur Software-Industrie entstand die Open Source Bewegung. Und mit Konzepten wie etwa Copyleft und dem von Creative Commons wird versucht einen zeitgemäßen Umgang mit dem Urheberrecht zu finden.

Fragebogen des Leitfaden-Interviews:

1. Wie bist du auf elektronische Musik aufmerksam geworden und in welchem musikalischen Umfeld warst du damals sozialisiert?
2. Wer waren jene, die elektronische Musik machten und was unterschied sie von jenen MusikerInnen, mit denen du dich bis dahin umgeben hast?
3. Welche neuen Möglichkeiten brachte elektronische Musik?
4. Was waren die soziomusikalischen Utopien, die elektronische Musik zu bringen schien?
5. Wie sah die Szene elektronischer Musik aus, an der du nun mitgebaut hast, was charakterisierte sie? Wo gab es neue Errungenschaften? Wo und wie knüpfte man an Bestehendes an?

Literaturliste:

BENJAMIN, Walter: Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934. Quelle: <http://www.texture-online.net/methodik/benjamin/autor-als-produzent/> (Stand: 21. Jänner 2012).

BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. Konstanz 2006.

Lebenslauf Mag.a art Susanna Niedermayr:

Geboren am 3.11.1972 in Wien.

1979 - 1983 Volksschule in Wien 18, Schulzentrum Lacknergasse.

1983 - 1991 Mittelschule in Wien 18, Bundes(real)gymnasium Haizingergasse.

WS 1991/1992 - SS 1993 Studium der Mathematik an der Universität Wien.

WS 1993/1994 - SS 1998 Studium der Malerei und Graphik an der – damals noch – Hochschule für angewandte Kunst Wien, Abschluss mit Diplom.

WS 1999/2000 - SS 2002 Studium der Philosophie AHStG Diplomstudium an der Universität Wien.

WS 1999/2000 - SS 2002 Studium der Politikwissenschaft AHStG Diplomstudium an der Universität Wien.

WS 2002/2003 - SS 2012 Studium der Politikwissenschaft UniStG an der Universität Wien.

Weiters von 1995 bis 2000 Mitglied der WochenKlausur, einer internationalen Künstlergruppe mit Basislager in Wien, die seit 1993 auf Einladung renommierter Kunst- und Kulturinstitutionen sozialpolitische Interventionen durchführt.

Seit 1996 Journalistin, Moderatorin und Webdesignerin für den ORF (Ö1, FM4).

Seit 2007 Co-Kuratorin des ORF musikprotokoll im steirischen herbst.

Seit 2008 Co-Leitung der Redaktion für neue und experimentelle Musik von ORF Ö1, damit u.a. auch Co-Producerin der ORF Ö1 Sendereihe Zeit-Ton, für die

Susanna Niedermayr seit 2000 als Redakteurin arbeitet.

Weiters Veröffentlichung von Texten in diversen Publikationen und Tätigkeit als Beraterin und Kuratorin, unter anderem für Wien Modern, Wiener Festwochen und Turning Sounds (Warschau).

Co-Autorin von Europäische Meridiane - Neue Musik Territorien, PFAU, 2002/2003.

Lebt und arbeitet in Wien.

Abstract

Dieser Diplomarbeit liegt die Forschungsfrage zu Grunde, was aus den Utopien der frühen elektronischen Club Kultur wurde. Auf der Suche nach Antworten wurde der Weg der qualitativen Sozialforschung eingeschlagen. Mit elf ExpertInnen, allesamt seit bereits mehreren Jahrzehnten in der elektronischen Club Kultur aktiv, wurden Leitfaden-Interviews durchgeführt. Dabei wurden folgende Ziele verfolgt: Zum einen sollte das Untersuchungsfeld abgesteckt werden; es sollte umrissen werden, was unter elektronischer Club Kultur zu verstehen ist und aus welchen Musik- und Kunstströmungen sie sich Ende der 1980er Jahre entwickelt hat, um ihren Ursprung nachvollziehbar zu machen. Weiters sollten die Merkmale dieser neuen elektronischen Club Kultur herausgearbeitet werden. In einem nächsten Schritt mussten die Utopien konkret gefasst werden. Bei der Interviewanalyse kristallisierten sich fünf Utopien heraus: 1. Zurücktreten des KünstlerInnen-Subjekts hinter die Musik, 2. Demokratisierung der Produktionsmittel, 3. Der Autor als Produzent, 4. Elektronische Musik als internationale Sprache, 5. Einebnung der Grenzen zwischen Klassen, Ethnien, Geschlecht. Diese Schematisierung wurde in weiterer Folge beibehalten. Daraufhin wurde die heutige Beschaffenheit der elektronischen Club Kultur nachgezeichnet. Die Hypothese war, dass die elektronische Club Kultur vom Kapitalismus vereinnahmt wurde. Um diese Hypothese zu überprüfen, wurde das Buch „Der neue Geist des Kapitalismus“ von Luc Boltanski und Ève Chiapello herangezogen. Zuerst wurde dargelegt, was unter dem Begriff „Geist des Kapitalismus“ zu verstehen ist, und wie es laut Boltanski und Chiapello zu der Bildung eines neuen Geistes des Kapitalismus kommt. Derzeit befinden wir uns in einer Phase, so Boltanski und Chiapello, in der sich der dritte Geist des Kapitalismus manifestiert, der die Künstlerkritik auf Kosten der Sozialkritik absorbiert. In weiterer Folge wurden die Merkmale aufgelistet, die diesen neuen Geist des Kapitalismus kennzeichnen. Schließlich wurden Parallelen zwischen den fünf Utopien und den Merkmalen des dritten Geistes des Kapitalismus gezogen. Es kann abschließend festgestellt werden, dass die elektronische Club Kultur tatsächlich vom Kapitalismus weitgehend vereinnahmt wurde, in manchen Bereichen haben sich die Utopien aber auch erfüllt.

Abstract

This research paper questions what happened to the early utopian ideals of electronic club culture, attempting to identify whether these ideals have been realised, and if not, why. In order to answer the research question, qualitative social research was utilised. Guided interviews were undertaken with eleven experts who have worked within the field of electronic club culture for several decades. Firstly, the paper offers a definition of electronic club culture, tracing its origins and influences across many different fields of art and music, in order to define its key characteristics. Through analysis of the interviews, five individual utopian ideals were defined, and a concrete definition of each offered. The five utopias emerge as; 1. A change in focus, whereby the artist themselves steps back behind the music they create; 2. Democratization through the means of production of electronic music; 3. The author as producer; 4. Electronic music as an international language, and 5. The breaking down of barriers between ethnicity, class and gender. These five utopian ideals set the parameters of the research question. Next, a description of the current electronic music scene is presented. The research hypothesis is that electronic club culture has been dramatically affected and shaped by capitalism. In order to prove whether this hypothesis is correct, the paper turns to „Der neue Geist des Kapitalismus“ by Luc Boltanski and Ève Chiapello. First the paper explores the authors' definition of the „Ghost of Capitalism“ and how a new „ghost“ emerges. Currently, Boltanski and Chiapello argue, we are in a phase where the third Ghost of capitalism has become solid, which has absorbed the artists critique at the expense of the social critique. The characteristics of this new „Ghost“ of capitalism are outlined. Finally the thesis makes parallels between the five utopias above, and the characteristics of the third Ghost of capitalism. In summary it can be stated that electronic club culture has indeed become absorbed by capitalism, but in several fields the utopian ideals have, in fact, been realised.